الفيلم بين اللغة والنص

مقاربة منهجية في انتاج المعنى والدلالة السينمائية

علاء عبد العزيز السيد

إلى الرجل الذي رباني على القوة والثبات،

وعلى ألا أحيد عن الحق؛

إلى والدي المرحوم عبد العزيز السيد عبد الفتاح

وإلى أمي الحبيبة.. التي لو ظللت أقبل يديها طوال عمري، ما وفيتها حقها قط؛

وإلى المفكر الكبير الدكتور/

عبد الوهاب المسيري الذي كان أبا ثانيا لي؛

وإلى معلمي الأستاذ الدكتور/

يحيى عزمي الذي كان لي أبا وأخاً وصديقاً

المقدمة

السينما اليوم فن تركيبي معقد، يختلف عن تلك البدايات البسيطة التي كانت تشكل الفيلم السينمائي في صورته الأولى، فالفيلم صار يعتمد بنية تركيبية مازالت تقوم على استدماج الفنون الأخرى داخل بنيتها، وإن كان قد تم تعديل وتطوير تلك الاستدماجات بما يتلاءم مع الأسلوب والشكل الفيلمي على مدار الزمن، فالسينما تشكل أسلوباً خاصاً بها، وإن كان هناك بعض التشابهات أو التداخلات مع الفنون الأخرى، والسينما كفن تعبيري استلزمت دائماً طرح السؤال الذي يدور حول طبيعتها، من حيث كونها تشكل لغة تشبه اللغة الكلامية في شقيها الشفهي والمدون .

التساؤل حول طبيعة السينما (الفيلم) من حيث كونها لغة لم يكن مقتصراً علي ذلك الفن فقط، وإنما أمتد فيما سبق إلى باقي الفنون الإنسانية من حيث التساؤل؛ هل تشكل هذه الفنون لغات تشبه اللغة الكلامية ؟

والفنون بما فيها الفيلم دائماً " قصدية" فيما تريد إيصاله، سواء أكان يتعلق بالمشاعر أو بالأفكار، إذ أن الفنون دائماً " تدل" على شيء ما . فقدرة الفنون تأتي من قدرتها التعبيرية، فالعمل الفني هو دائماً بصدد شيء ما ملحّ يرغب الفنان في إخبار الآخرين عنه.

اللغة الكلامية – في شقيها الشفهي والمكتوب – لديها القدرة على التعبير عن الإنسان، بل عن مكونات النفس البشرية بدقة ووضوح، إلا أن السينما هي الأخرى لديها نفس القدرة التعبيرية فيما يتعلق بمختلف جوانب حياة الإنسان. ومن هنا كان التساؤل حول هل تتساوى تعبيرية " الكلمة" مع تعبيرية " الصورة" ؟ وهل يمكن مساواة النظام اللغوي

بالنظام السينمائي؟ وهكذا توالت الأسئلة في هذا المضمار حول العلاقة ما بين " الدلالة" الناجمة عن اللغة الكلامية في مقابل " الدلالة" الناجمة عن الصورة السينمائية .

لذا فلقد ارتأينا أن نقوم بدراسة طبيعة مكونات اللغة ومفهوم كون السينما تشكل لغة، إلا أن هذا كان يفرض أيضاً التعامل مع الفيلم من حيث كونه أداة تعبيرية، وذلك عبر استخدام مفهوم النص (أي دراسة الفيلم كـ " نص")، والتي ترتبط بالدراسات النقدية المستمدة من المدرسة البنيوية في إطارها الأعم والأشمل. وسيتم التركيز فيما يتعلق بالمونتاج على الجانب الفكري كتصور وكبنية دالة، وليس على الجانب الحرفي أو التقني، وسينتهج نفس أسلوب التناول فيما يتعلق بالبنيات الأخرى المكونة للنص الفيلمي، سواء أكان هذا يتعلق بالموضوع، البناء القصصي، البناء السردي. وسيتم ذلك عبر تناول أحد النصوص الفيلمية المصرية وهو (المومياء) للمخرج شادي عبد السلام .

الباب الأول

الفصل الأول

ماهية اللغة

أولا: نشأة اللغة

اللغة اليوم علم لـه قواعده وأسسه المنهجية، التي يتحرك عليها الباحثون والدارسون ولكن دائما يبقى السؤال الملح في الأذهان، وهو كيف بدأت اللغة التي نتكلمها اليوم؟

ورغم كل الدراسات اللغوية المستفيضة في كافة الأفرع الخاصة بعلوم اللغة المختلفة، فأن نشأة اللغة هي دائما اللغز الذي يبحث عن إجابة رغم سنوات البحث الطويلة الماضية، ولماذا انفراد الإنسان وحده دون سائر المخلوقات باستخدام اللغة سواء على مستوى النطق أو الكتابة؟ ولماذا اختلفت الألسن (اللغات) بين سائر الجماعات الإنسانية ؟ ودائما هناك المحاولة في البحث عن أصل اللغة، البحث عن كيفية بدئها، وأين يكمن منبعها الذي نغترف منه حتى الآن ؟

ورغبة الإنسان في التعبير عما يجول في ذهنه من أفكار وآراء ومعتقدات لا يمكن أن تتم إلا من خلال اللغة، فهي الوسيلة الأساسية في تقديم كل ما سبق، فضلا عن أن المجتمع يفرض على الإنسان أن يتواصل مع الآخرين حتى ولو كان مفتقدا لحاسة النطق أو السمع وذلك باستخدامه اللغة الإشارية، والتي تعد أحد أشكال اللغة، والتي تساعده كفرد على الاندماج داخل المجتمع والكيان الاجتماعي الذي يعيش داخله، وسوف نتعرض لبعض النظريات التي تناقش كيفية نشوء اللغة:

١- نظرية الوحي الإلهي:

وهي تقوم على ان الله قد ألهم "آدم" عليه السلام بأن يضع الأسماء للأشياء والكائنات "ويستند أصحاب هذا المذهب إلى أدلة نقليه مقتبسة من الكتب المقدسة فاليهود والنصارى يستدلون بما ورد في التوراة من قولها "وجبل الرب الإله من الأرض كل حيوانات البرية وكل طيور السماء، فأحضرها إلى آدم، ليرى ماذا يدعوها، وكل ما دعا به آدم ذات نفس حيه فهو أسمها، فسمى آدم جميع البهائم، وطيور السماء وجميع حيوانات البرية"[١]، وبذلك نجد أن الأسماء المطلقة على الحيوان والطير هي نفس الأسماء التي أطلقها آدم يوم أن عرضت عليه. ونظرية الوحي الإلهي لها أنصارها في اللغة العربية ويستند أصحاب هذا الرأي إلى قوله تعالى : "وعلم آدم الأسماء كلها ثم عرضهم على الملائكة فقال أنبئوني بأسماء هؤلاء إن كنتم صادقين"[٢]وقد أختلف البعض في تفسير عملية التعليم الخاصة بآدم، فالبعض اعتبرها إخباره، والآخرون دافعوا "... بأنه يجوز أن يكون المراد من التعليم الإلهام إلى وضعها... "[٣]، أي أن عملية التعليم هذه لأبى البشرية آدم عليه السلام، هي إعطاؤه القدرة على إطلاق المسميات على الكائنات والأشياء وأيضاً الإخبار والتلقين.

٢- نظرية المواضعة:

وهي تقرر أن اللغة قد نشأت وتم استحداثها عن طريق المواضعة (الاتفاق) "وهذا ما ذكره ابن جنى، فقال "إن أصل اللغة لا بد فيه من المواضعة وذلك كأن يجتمع حكيمان أو ثلاثة فصاعدا، فيحتاجون إلى الإبانة عن الأشياء، فيضعون لكل منها سمة ولفظا يدل عليه، ويغني عن إحضاره أمام البصر. وطريقة ذلك أن يقبلوا مثلا على شخص ويومئوا إليه قائلين: إنسان! فتصبح هذه الكلمة اسما له..."[٤]، وهذا الرأي يسعى لإيجاد سبب واهٍ لنشأة اللغة، حيث أنه يغفل شيئا هاماً، وهو من أين أتت قدرة الحكيمين على الكلام والتلفظ من الأصل؟ فضلا عن كيفية شيوع تلك الأصوات التي خرجت من أفواه الحكماء لتصبح "لغة" لباقي أفراد المجموعة البشرية الخاصة بهم؟

إن نشأة اللغة لا يمكن أن تأتي من نظرية المواضعة، و إن كان مفهوم المواضعة هو جزءاً أساسياً في عملية تكوين اللغة وأحد عوامل الاستقرار في مفرداتها، فالاتفاق على تسمية الشيء فيما بين أفراد المجتمع الواحد أو عدة مجتمعات هو عمل "لغوي" قائم في كل

١ - رمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة، ص: ١١٠
٢ - سورة البقرة ،الآية ٣١
٣ - لطفى عبد البديع ،فلسفة المجاز، ص٨٩
٤ - رمضان عبد التواب ، المدخل إلى علم اللغة ، ص:١١١

اللغات. إن الاتفاق على تسمية جهاز التليفزيون أو الكومبيوتر أو التليفون قد تم بعد اختراع هذا النوع من الأجهزة وتم تسميته والاتفاق على ذلك الاسم الذي شاع وأصبح ملتصقا به، بغض النظر عن اختلاف الاسم من لغة إلى أخرى، إلا أن هذه المواضعة لم تكن سببا في نشأة اللغة.

٣- نظرية المحاكاة:

وهي تعتمد اعتماداً كلياً على "... أن الإنسان سمي الأشياء، بأسماء مقتبسة من أصواتها. أو بعبارة أخرى أن تكون أصوات الكلمة نتيجة تقليد مباشر لأصوات طبيعية صادرة عن الإنسان أو الحيوان أو الأشياء"[١]، عند أصحاب هذا الرأي تعود نشأة اللغة بشكل محدد إلى محاكاة أصوات الطبيعة، وهذا الرأي يصيب في الجانب الخاص بأن بعض كلمات اللغة تتشابه مع الأصوات الطبيعية التي نسمعها مثل كلمة "مواء" فهي تتشابه مع صوت القطة، إلا أننا عندما ننتقل إلى مستوى أخر من مستويات اللغة نجد أن جوانب الاختلاف تتزايد عندما ينفصل الصوت الموجود بالطبيعة عن الكلمة المعبرة عنه مثل كلمة "طحن" التي تعبر عن طحن الحبوب وهي في الوقت ذاته تختلف تماما عن صوت عملية الطحن، فضلا عن اختلاف بعض الكلمات المعبرة عن أصوات الطبيعة من لغة إلى أخرى. والرأي بمذهب المحاكاة يفقد قوته عندما يتعرض لبعض الكلمات المجردة والتي تحمل قيما ومعاني منفصلة تماما عن أصوات الطبيعة مثل الحق، الخير، أو حتى الانتقام، لذا فإن تقليد أصوات الطبيعة لا يكفي لنشوء اللغة.

٤- نظرية العمل كمنشأ للغة:

وهي ترى أن العمل هو المفجر الأساسي لنشأة اللغة لدى الإنسان، فحينما بدأ الإنسان في العمل استلزم ذلك وجود اللغة، لكي تفي بمتطلبات ذلك الوافد الجديد على حياة الإنسان الأول، فيرى أرنست فيشر أنه قد "تطلب التطور نحو العمل، وسائل جديدة للتعبير والاتصال تتجاوز كثيراً تلك الإشارات البدائية القليلة التي يعرفها الحيوان. وهو لم يتطلب هذه الوسائل الجديدة فحسب بل وساعد على نموها أيضا"[٢]، أي أن العمل هو الركيزة الأساسية التي اضطرت الإنسان إلى الخروج من دائرة استخدام الإشارة الجسدية فقط إلى استعمال التواصل اللغوي ونموه بشكل مطرد مع ازدياد الحاجة إلى مزيد من التفاهم بين

١ - المرجع السابق ، ص ١١٢
٢ - أرنست فيشر ،ضرورة الفن ،صـ٣٠

أفراد المجموعة، ويعقد فيشر المقارنة بين لغة الحيوان ولغة الإنسان" فليس لدى الحيوان ما يبلغه للآخر غير القليل. فلغته غريزية لا تتجاوز مجموعة فطرية من الإشارة للتعبير عن الخطر أو رغبة الجماع أو ما شابهها. وفي العمل وحده، ومن خلاله تجد الكائنات الحية الكثير مما يقوله أحدها للآخر، لقد ظهرت اللغة إلى الوجود مع ظهور الأدوات"[1]وهذا الرأي يرى أن الحيوان لا تتخطى احتياجاته في التواصل مع أفراد جماعته الحيوانية، رغباته الفطرية والبيولوجية ، أما الإنسان فقد قدم على أنه السبب الرئيسي لظهور اللغة التي أدخلته إلى دائرة إقامة الحوار مع الآخر، والذي ارتبط بظهور الأدوات التي لجأ الإنسان لها.

قد يبدو هذا الرأي لأول وهلة منطقيا، إلا أنه يغفل شيئا مهما، وهو كيفية تمكن الإنسان من ابتكار الكلمات التي يعبر بها عما يريد، أو عما ما يدور بداخله، ولا نفهم سبب عملية الربط الشرطي بين ظهور الأدوات ونشأة اللغة. فابتكار الأدوات قد استلزم سنوات طويلة من عمر الإنسان الأول حتى يهتدي إلى التفكير فيها وفي استخدامها.

٥- نظرية الاستعداد الفطري:

ويعتمد هذا الاتجاه على النظرية التي وضعها عالم اللغة الألماني "ماكس موللر" الذي يرى أن الإنسان مزود بفطرته، بالقدرة على صوغ الألفاظ الكاملة كما أنه مطبوع على الرغبة في التعبير عن أغراضه، بأية وسيلة من الوسائل، غير أن هذه القدرة على النطق بالألفاظ، لا تظهر أثارها إلا عند الحاجة أو في الوقت المناسب"[2]. يعتبر هذا الرأي أن قدرة الإنسان على إطلاق الألفاظ والتعبير كامنة داخله، وعلى هذا فنشأة اللغة ذات سبب داخلي عند الإنسان، إلا أن هذه القدرة مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالمثيرات أو المواقف التي تفجر عند الإنسان تلك الإمكانية على إطلاق الكلمات. وقد استقى "موللر" نظريته هذه من مراقبة تصرفات الأطفال "التي تدل على أنهم تواقون إلى وضع أسماء للأشياء، التي يرونها ولا يعرفون لها أسماء، وأنهم يبتكرون أسماء لم يسمعوها من قبل، إرضاء لرغبتهم الفطرية في التكلم والتعبير عن أغراضهم، فاستنبط من ملاحظته هذه أن الإنسان مزود بتلك القوة التي تنشأ عنها الألفاظ" [3]، وهذا الرأي يستتبع السؤال حول لماذا لا يفهم الكبار تلك المسميات المخترعة من قبل الأطفال؟ وإذا أحضرنا طفلين من نفس العمر السني وأجلسناهما معا ليلعبا، فهل سيفهم كل منهما المسميات التي يطلقها الآخر على الأشياء؟ الإجابة على هذا

[1] – المرجع السابق ،صـ٣١

[2] – المرجع السابق، صـ١١٦،١١٧

[3] – نفسه، صـ ١١٦

ستكون بالنفي، لأن كل طفل ينطلق من عالمه الخاص، فضلا عن أن هذه الأصوات التي يطلقها الطفل هي أصوات تختص به هو فقط.

٦- نظرية التنفيس عن النفس:

وهي تعتمد على أن اللغة قد نشأت من الطاقة الانفعالية عند الإنسان من أجل تعبيره عن أحاسيسه "وتتلخص في أن مرحلة الألفاظ قد سبقتها مرحلة الأصوات الساذجة التلقائية الانبعاثية التي صدرت عن الإنسان، للتعبير عن ألمه أو سروره أو رضاه أو نفوره، وما إلى ذلك من الأحاسيس المختلفة، فهذه الأصوات الساذجة، قد تطورت على مر الزمن، حتى صارت ألفاظا"[1]. وعلى الرغم من احتمال كون الجزء الذاتي بالإنسان دافعا في غضبه أو سروره لإطلاق بعض الأصوات التي تعبر عن هذه الحالة وتكون مصاحبه لها، فأن هذه الأصوات ما زالت تطلق حتى الآن عند حالات الانفعال الشديد للإنسان، كأن يصرخ وهو يقفز في حالة الفرح، ولم تتوقف هذه الأصوات أوالحركات المصاحبة لها. على الرغم من كون الإنسان قد بات يستخدم اللغة منذ زمن بعيد، وهذا لا يعني أن اللغة لم تنشأ نتيجة إطلاق تلك الأصوات، إلا أن أهم ما يميز هذا الرأي كونه "يعزو نشأة اللغة إلى أمر ذاتي أي أنها تعتد بالشعور الوجداني الإنساني، وبالحاجة إلى التعبير عما يجيش بصدر الإنسان من انفعالات وأحاسيس"[2].

إن البعد الذاتي الإنساني كان مفتقداً في الكثير من الآراء والنظريات السابقة في نشأة اللغة. أما هذا الرأي فإنه يعطي الجانب الذاتي للإنسان أهميته في ظهور اللغة، من حيث كونه رغبة داخلية للتعبير عن النفس، إلا أنه يفتقد أيضا إلى الجانب التفسيري لكيفية تحول _الصيحات الانفعالية المصاحبة للحالة النفسية للإنسان_ إلى كلمات، ثم تحولها إلى لغة.

[1]– رمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة، صـ١١٧

[2]– المرجع السابق، صـ١١٥

ثانيا . دور اللغة في حياة الإنسان

نشأة اللغة كانت ومازالت أحد الألغاز الكبرى التي لم يتم حلها حتى الآن، رغم كل ما قيل في هذا المجال، فأن دور اللغة في حياة الإنسان، وتاريخ البشرية، هو دورا لا سبيل للتنصل منه، فعبر رحلة الوجود الإنساني في الحياة نجد أن هناك الكثير من الأشياء تفقد قوتها، بل ووجودها المادي أيضا، فالآلات البدائية التي اخترعها الإنسان في حياته الأولى، "كالرمح" و"السيف" وآلة رفع المياه (الشادوف) و"المحراث" الذي يجر بالحيوان، لم تعد تستخدم في حياة الإنسان الآن بنفس الدرجة والكثافة التي كانت تستخدم بها في الماضي القديم، "فالرمح" وان كانت هناك بعض الشعوب (القبائل) المنعزلة، ما زالت تستخدمه، فأنه اليوم لم يعد يستخدم في حروب الإنسان كأداة أساسية للحرب، أما اللغة فهي لم تفقد قوتها أو تختف من حياة البشرية، بل لقد ازداد تنوعها وتعقدها، وتشعبها، من أجل أن تلائم المستحدثات الجديدة التي دخلت حياة الإنسان بشكل متلاحق منذ بداية القرن المنصرم وحتى بداية القرن الحادي والعشرين، ومن ثم زاد الاحتياج إليها عما ذي قبل.

اللغة أحد أهم العناصر في حياة الإنسان التي لا يمكن إغفال دورها على مدار تاريخ البشرية منذ أن أصبح هناك ما تم الاصطلاح عليه بالـ "مجتمع"، فرحلة التطور المستمر للإنسان عبر علاقته التفاعلية مع الواقع وتغير متطلباته _ الإنسان _ تبعا لتلك العلاقة، قد جعلت من اللغة البناء الأساسي للحضارة الإنسانية، وقد تأتت تلك النتيجة عبر تدرج التفاعل بين الإنسان ومتطلباته من جانب وعلاقة هذا الواقع المحيط (البيئة) به من جانب أخر، وهذا التفاعل" إنما يرتكز أولا وبالذات على ترابط الصوت والسمع لخدمة وظيفة جديدة تعدو في إمكانيتها شتى القدرات الحسية الأولية"[1]، وهكذا كانت العلاقة بين الصوت والسمع هي المحور الأساسي لدى الإنسان من أجل الخروج من الدائرة التعبيرية الضيقة والقاصرة على الانفعالات الحسية الأولى [الجوع، الألم، الخوف، الفرح] إلى البناء الصوتي المعبر عن شتى الحالات الانفعالية الأكثر تعقيدا، وأيضا من أجل أن يصبح لدى الإنسان القدرة على السيطرة على الكثير من ظروف الطبيعة المحيطة به بمساعدة الآخرين من بني جنسه، والذي لم يكن يستطيع التوصل إليها إلا عبر استخدام اللغة"، وقد لا نجانب الصواب إذا قلنا أن ظهور "الكلمة" تمثل في حياة الموجود البشري فجر الحضارة الإنسانية. وما أصبح الإنسان "سيد العالم" إلا لأنه استطاع أن يقيم بينه وبين العالم شبكة من الكلمات"[2] .

[1] – زكريا إبراهيم، مشكلة الحياة، صـ٦

[2] – المرجع السابق، صـ٦٧،٦٨

اللغة هي أحد أشكال النظام التي وضعها الإنسان، ولكي تتواصل أي جماعة بشرية من خلال لغة ما لابد من وجود نظام داخلي لتلك اللغة، يفهمه جميع من يستخدمها، بالإضافة إلى كونه _ النظام _ يتيح لهذه اللغة شكلاً من أشكال الاستقرار الذي يمكن الجماعة البشرية من التعامل بها، "وكان التطور من العلامة إلى المفهوم المجرد والرمز معناه تطور اللغة من الوفاء فحسب بوظيفتي الإعلام والأخبار إلى الوفاء أيضا بوظيفتي التصوير والصياغة"[1].

وقدرة الإنسان على الانتقال باللغة للتعبير عن المفاهيم المجردة والرموز، كانت نقلة كيفية هامة، اتاحت للإنسان تخطي دائرة التعبير عن المحدود من الأشياء إلى القدرة على التعبير عن اللامحدود منها مع القدرة على التمثيل والتعبير عما يعتمل في الذهن البشري من أراء وأفكار كان من المستحيل فيما سبق تلك النقلة أن يعبر عنها. "وفي اللغة الكلامية كانت تسمية الأشياء حدثا كبيرا، وتحول هذا الحدث الكبير إلى فتح إنساني عظيم، عندما تجاوزت التسمية مسماها العيني بشروط وجوده المادية والزمانية والمكانية، إلى أن تكون تسمية لكل ما يشترك معه في شكل ووظيفة"[2]، وبذا انتقلت اللغة نقلة كيفية أخرى، فقد تحولت من مجرد التسمية إلى الانتقال إلى عملية ومفهوم "التجريد" الذي أتاح للغة القدرة على الانتقال من مستوى المتعين (الموجود) إلى مستوى المتخيل، أي الخروج من الدائرة الضيقة للمحسوسات والمرئيات إلى عالم "المجرد" مع إمكانية التعبير عنه بنفس الكفاءة التي يتم التعبير فيها عن عالم الموجودات المرئية، وهذا ما أتاح للإنسان أن ينتقل باللغة إلى مستوى أكثر ارتفاعا من الناحية الثقافية على مستوى رؤيته للعالم حيث "أن التفكير بالرموز معناه إمكانية صوغ العالم حسب ما وصلت إليه معرفة أصحاب هذه اللغة بهذا العالم، وحسب خبرتهم العملية به"[3].

إن إمكانية أن يتاح للإنسان أن يفكر بشكل رمزي، وان تكون لديه القدرة على التصنيف الفكري باستخدام اللغة لكافة الموجودات بالعالم، هو ما مكن الإنسان من أن يصوغ العالم المحيط به، تبعا لما وصل إليه من خبرات ومعرفة وقدرة على التصنيف "فالتجريد هو القدرة على تخليص الصفة المشتركة بين مجموعة من الجزيئات والأشياء والوصول إلى الكليات من خلال تحليل الجزئيات ومعرفتها، أو هو انتزاع الكلي من الجزئي بتخليص المعنى من المادة. بحيث يمكن استحضار الشيء من غير أن يرتبط هذا الاستحضار بشروط الوجود المادي وبشرط الزمان والمكان"[4]. وهذه القدرة تعتبر نقلة كيفية

[1] – عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، صـ٢٣.

[2] – المرجع السابق، صـ٢٦

[3] – نفسه، صـ٢٧

[4] – المرجع السابق، صـ٢٣

كبرى من استخدام اللغة، فعملية التجريد تلك عندما استوفت شروط وجودها على هذا النحو السابق، مكنت الإنسان من الدخول إلى طور أخر من أطوار استخدام اللغة، حيث أن استقرار الدلالة الذهنية والمرتبط ارتباطا وثيقا بالكلمة المعبر بها عن الشيء المراد التعبير عنه أتاح للإنسان قائمة طويلة من الدلالات الذهنية المرتبطة بالكلمات، والتي تعني في نهاية الأمر وجود قاموس (كلمات) يعبر عن العالم، وبديل عنه في الوقت ذاته.

إلا أن مفهوم التجريد الذي هو أحد نقاط الارتكاز اللغوي لدى الإنسان ما كان ليكتمل إلا بمفهوم "التعميم" والذي هو أيضا ركيزة لغوية هامة لدى الإنسان" ، والتعميم هو إطلاق هذه الصفات المستخلصة _أو المعاني المجردة_ على كل الجزئيات والأشياء التي تشترك في تلك الصفة، مع اتساع هذه الصفة لما يستجد من جزيئات وأشياء داخل نفس المجموعة"[1](فمفهوم التعميم هذا أتاح للإنسان من خلال اللغة أن يضع كل ما يمكن أن يشترك في الصفات داخل عائلة واحدة، مع القابلية الفضفاضة لإضافة أشياء أخرى داخل تلك التجميعات التصنيفية، وهذا ما أتاح للإنسان أن يصنف النباتات بصفاتها المشتركة ضمن ما يطلق عليه العائلة النباتية، وذلك من خلال صفات عامة تجمع كافة النباتات تحت مسمى نبات (الزهور . الخضراوات . الفاكهة ...الخ)، وكذا الحيوانات والحشرات.

ومكن مفهوم "التعميم" الإنسان من تنظيم مدركات الواقع من خلال إطلاق المسميات عليها، وادخالها في منظومة لغوية وعقلية من أجل فهم الواقع والإحاطة به، فضلا عن إمكانية التعبير عنه ، حيث أن التفاعل بين اللغة والفكر كان له دوره الأساسي في تكون المجتمع البشري ونمائه عبر التاريخ، فاللغة تشكل طبيعة علاقة الفرد بالمجتمع، وكذلك علاقات الجماعات الصغيرة بالجماعة الأكبر، ويتم التعامل من خلالها، والتواصل بها، "فاللغة في كل مجتمع (نظام) عام يشترك الأفراد في اتباعه، ويتخذونه أساسا للتعبير عما يجول بخواطرهم وفي تفاهمهم بعضهم مع بعض"[2]. فاللغة داخل المجتمع هي أحد النظم الاجتماعية التي تضبط حركة التفاهم و التفاعل بين أفراد هذا المجتمع، وهذا ما كان ليتم إلا باتباعهم لذلك النظام المتفق عليه، "واللغة ليست من الأمور التي يصنعها فرد معين أو أفراد معينون، وإنما تخلقها طبيعة الاجتماع، وتنبعث عن الحياة الجمعية... وكل فرد منا ينشأ فيجد بين يديه نظاما لغويا يسير عليه مجتمعه، فيتلقاه عنه تلقيا بطريق التعليم والمحاكاة، كما يتلقى سائر النظم الاجتماعية الأخرى، ويصب أصواته في قوالبه ويحتذيه في تفاهمه وتعبيره"[3].

[1] – نفسه، صـ٢٣
[2] – على عبد الواحد وافي ،اللغة والمجتمع، صـ٤
[3] – المرجع السابق، صـ٤

فالنظام اللغوي يتم صكه وانبعاثه من خلال حركية المجتمع وطبيعته، وليس من خلال صنعه أو إيجاده عبر أفراد تقيمه، ويتلقى الإنسان هذا النظام عبر الجماعة، ويحتذيه مع باقي القواعد الاجتماعية الأخرى مثل السلوك، وهذا من أجل إيجاد قاعدة للتواصل الاجتماعي بين أفراد هذا المجتمع. "وإذا حاول فرد أن يخرج كل الخروج على النظام اللغوي، بان يخترع لنفسه لغة يتفاهم بها، فإن عمله هذا يصبح ضربا من ضروب العبث العقيم، إذ لن يجد من يفهم حديثه، ولن يستطيع إلى نشر مخترعه هذا سبيلا"[1] ، فاللغة في المقام الأساسي هي وسيلة للتواصل داخل المجتمع، وإذا انتفى ذلك الغرض عنها، فقدت معناها، بل ووجودها وهذا ما يحدث عند خروج أحد الأفراد عن النظام اللغوي كلياً، أما الخروج الجزئي، فهو أمر شائع الحدوث، بل أن البناء اللغوي يسمح بوجود هذا الخروج، ولكنه يحدث ضمن إطار عوامل التغير الاجتماعي والمؤثرات الثقافية.

ثالثاً – التطور اللغوي

مرت اللغة بمراحل تطور عديدة عبر التاريخ الإنساني وانتقلت من مرحلة إلى أخرى نتيجة مستجدات ومتطلبات اجتماعية طرأت عليها عبر التطور الدائم لمفهوم التواصل الإنساني بإضافة إلى التطور المعرفي بشكل عام.

لقد بدأت لغة التخاطب بإطلاق الأصوات، والتي ما كانت تنطلق وتتحرر إلا عبر جهاز صوتي كامل مجهز به الإنسان (الأحبال الصوتية _ الحنجرة _ اللسان _ الحلق _ اللهاة _ لسان المزمار _ الأسنان _ الشفاه _ الأنف... الخ) بالإضافة إلى دور الجهاز التنفسي في عملية إطلاق الكلام والذي ما كان يمكن أن يتم لولا وجود هذا الجهاز المعد _سلفا_ للنطق، لذا فإن إطلاق الأصوات كان هو حجر الزاوية في بدء اللغة "فالبناء اللغوي _ لأي لغة _ إنما ينهض على وحدات أولية، وهي الوحدات الصوتية التي لا يزيد عددها في لغة من اللغات عن بضع عشرات"[2]، أي أن عدد الوحدات الصوتية التي يطلقها الجهاز الصوتي، والتي تتكون منها اللغة بشكلها اللامحدود، هي في حقيقة الأمر تتكون من عدد محدود، إلا أن هذه الوحدات الصوتية لا تمثل اللغة " فلا يمكن إذن أن نقصر

[1] – نفسه، صـ٥
[2] – عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، صـ٢٠

اللغة على الصوت ولا أن نفصل الصوت عن عملية تقطيع النطق في الفم"[١]، أي أننا لا نستطيع أن نحصر اللغة في حدود دائرة النطق فقط، ولكن في الوقت ذاته لا يمكن أن تمارس عملية فصل تعسفية للصوت عن النطق، حيث أن "... الوحدة الصوتية أو الصوت اللغوي: الفونيم، لا معنى لها وحدها، وإنما هي الوحدة الأساسية الصغرى التي تبنى منها الكلمات"[٢]. فالوحدة الصوتية لابد لها من التواجد داخل سياق صوتي يمكن من خلاله أن يتشكل المعنى الذي يمكن فهمه، فهى _الوحدة الصوتية_ لا توجد لذاتها بشكل مستقل عن عملية الكلام المنطوق، "فطاقة الذاكرة وسعتها عن الإنسان محدودتان، كما أن طاقة أحباله الصوتية وقدرة الأذان على التمييز بين الأصوات محدودتان أيضا"[٣].

وهذا ما يفسر الثراء اللغوي على الرغم من محدودية تلك الوحدات الصوتية المشكلة له، ويؤكد أيضا ضرورة استخدام تلك الوحدات بطريقة تبرز إنتاجيتها العالية عندما توضع في سياق، " فمن عدد محدود من الوحدات الصوتية _ بضع عشرات_ يستطيع الإنسان أن يبني عشرات الآلاف من الكلمات وعددا لا يحصى من الجمل"[٤]، أي أن الإنسان يمكنه عبر هذه الوحدات الصوتية المحدودة أن ينتج ويبدع كلمات جديدة، مبتكرة، لا وجود لها فيما سبق منها "وهنا تبرز مطابقة جديدة خطيرة تتمثل في أن الصوت، تلك الوحدة الاكوستيكية الصوتية المركبة، يشكل بدوره مع الفكرة وحدة مركبة، فيزيولوجية ذهنية"[٥]، وهنا تنشأ العلاقة ما بين الصوت والفكرة (الكلمة _ الصورة أو الدلالة) في بنية مركبة تعتمد في أساسها على مفهوم المثير الحسي للذهن ، "والكلمة باعتبارها الغلاف الخارجي المادي للفكرة، تؤثر في دماغ الإنسان بواسطة أعضاء الحواس كمحرض فيزيائي حقيقي، وبهذا المعنى فإن الكلمة تشبه المحرضات الفيزيائية الأخرى"[٦]، فالكلمة مثلها مثل باقي المثيرات الحسية الأخرى _الطبيعية_ والتي تثير الذهن البشري بتوليد المفهوم الخاص والناشئ – المرتبط – بهذه الاستثارة الناجمة عن نطق الكلمة، إلا أن "الكلمة ليست معرفة بل تلعب فقط دور الوسيط بين الإنسان والموضوع المعين. ورغم أن الإنسان يدرك مباشرة بالسمع أو بالبصر الغلاف الفيزيائي للكلمة (الصورة أو الرسم البياني)، ورغم أن صورة صوتية أو بصرية للكلمة تولد في دماغه، فليس المغزى الفيزيائي ذاته للكلمة هو موضوع المعرفة، بل إنه الموضوع أو العلاقات المعقدة بين المواضيع التي تدل عليها هذه الكلمة"[٧]، فالمثير

١ – فردينان دي سوسير، دروس في الألسنية العامة، صـ٢٨
٢ – عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، صـ٢٠
٣ – المرجع السابق، صـ٢١
٤ – نفسه، صـ٢٠
٥ – فردينان دي سوسير، دروس في الألسنية العامة، صـ ٢٨
٦ – روجيه جارودي، النظرية المادية في المعرفة، صـ٢٢٨
٧ – المرجع السابق، صـ٢٢٩

اللفظي هنا وهو الكلمة لا يمثل معرفة في حد ذاته، بل هو تأمل لما ورائه، فالكلمة تحمل المعنى وتشير إليه ولا تساويه هي في حد ذاتها.

تمثل الكلمة المثير الحسي الذي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالدلالة – بالصورة – الذهنية المتولدة عنه كما يقول "دي سوسير" De Soussure ويعبر عن ذلك بالدورة الكلامية ما بين شخصين، أولهما تمر برأسه تصورات ذهنية فينتقي من الكلمات (الصور السمعية) ما يمثل تلك "الدلالة الذهنية"، ثم يبدأ في نطقها فتصل إلى الشخص الثاني والذي سيتقبل ما أرسله الأول عن طريق حاسة السمع، ثم يبدأ في تحويل تلك الكلمات (الصور السمعية) إلى "صور ذهنية" أي نفس ما قام به الشخص الأول ولكن بشكل معكوس، وإذا قام الشخص الثاني بالتكلم فإن نفس الدورة السابقة ستبدأ من جديد[١] ، فالدورة الكلامية السابقة تعتمد على القدرة المتبادلة ما بين طرفي المحادثة على فك الشفرة التي تدل عليها الكلمات سواء من المرسِل أو من المرسَل إليه، ومن أهم شروط تلك الدورة أن يكون لدى طرفيها مرجعية موحدة فيما يتعلق بالصورة السمعية وما تشير إليه من دلالات ذهنية، وبانعدام تلك المرجعية بينهما، يستحيل التواصل والفهم ما بين الطرفين على الرغم من وجود المثيرات الحسية ألا وهي الكلمات، والتي لن تتعدى كونها مثير حسياً لا معنى له.

لذا "فمن الممكن أن نطرح جانبا، بادئ ذي بدء الجزء الفيزيائي. فإننا عندما نستمع إلى لغة نجهلها نسمع الأصوات جيدا، ولكننا نبقى، بسبب عدم فهمنا لتلك اللغة، خارج الظاهرة الاجتماعية"[٢]، فعلى الرغم من وجود المثير الحسي _الكلمة_ إلا أن الدلالة الذهنية المتولدة والمرتبطة بها غير موجودة في ذهن السامع أو المتلقي لتلك اللغة، وبذا تصبح غريبة ولا معنى لها، وهذا يؤكد كون الكلمة لا تمثل معرفة في حد ذاتها وإنما ترتبط بالوسط الاجتماعي للجماعة الإنسانية حيث "أن الإدراك لدى الإنسان مكيف اجتماعيا بخلاف الإدراك لدى الحيوانات، فإدراك الإنسان مرتبط بالكلام، وقد تشكل تاريخيا. والإنسان يحس بالعالم ويدركه من خلال موشور التجربة الاجتماعية التي اكتسبها بصورة غير مباشرة عن طريق النطق"[٣]. فالبعد الاجتماعي هو الذي يحقق الإدراك الجمعي لدى الجماعة البشرية الواحدة، وهو لم يتحقق إلا عبر سنوات طويلة، وأصبح بالتالي إدراك الفرد لكافة المفاهيم مرتبطاً بنظام الإدراك الجمعي والذي يتميز التعبير عنه بطريقة اللغة بل واكتسابها _المفاهيم_ من خلالها أيضا.

١ – انظر : فردينان دى سوسير، دروس في الألسنية العامة، صـ٣٢
٢ – المرجع السابق، صـ ٣٤
٣ – روجية جارودي، النظرية العامة في المعرفة، صـ٢٣١

و"لو كان في الإمكان أن نحيط بمجموع الصور اللفظية المختزنة لدى جميع الأفراد لضبطنا ذلك الرابط الاجتماعي الذي تتكون منه اللغة. انه كنز مودع عن طريق ممارسة اللفظ لدى جماعة من الأشخاص المنتمين إلى مجموعة واحدة وهو نظام نحوي يوجد بالقوة في كل دماغ أو على نحو أدق في أدمغة مجموعة من الأفراد. وذلك لأن اللغة ليست تامة في دماغ واحد منها بمفرده ولا وجود لها على الوجه الأكمل إلا عند الجمهور"[1]. وبذلك فقد ركز "دي سوسير" على أهمية البعد الاجتماعي للغة سواء كمكون إدراكي أو كنظام يشمل جميع أفراد الجماعة الواحدة، بل إنه قد وضع الفرق بين اللغة والكلام. فاللغة تعمل على ربط مجموع أفرادها عبر اصطلاحتها وبذلك فإن أفراد تلك المجموعة يقومون بإعادة إنتاج وتداول تلك اللغة مرة ثانية عبر "صورها السمعية" وما ترتبط به من "دلالات ذهنية"، ويقصر دورهم _أفراد الجماعة_ على الترتيب اللغوي ووضعه في السياق الملائم للتعبير. فاللغة نظام محدد مضبوط، له حدوده الواضحة والتي تمكننا من دراسته، بل واخضاعه للتحليل. أما الكلام فهو فردي، متغير، متبدل، يأتي ضد النظام الذي أوجدته اللغة، إلا أنه لا يتحقق له الوجود إلا بعد اتفاق الجماعة على تداوله واستخدامه، وبذا يصبح الكلام عنصر خلخلة للنظام اللغوي، إلا انه عندما يستدمج داخل بنية اللغة، يصبح هو الأخر لغة بنفس معاييرها[2].

وعبر هذا النظام _ اللغة _ يكون هناك توافق بين الصورة السمعية والدلالة الذهنية المتولدة عنها لدى المتلقي للكلمة، فاللغة "... نظام من الدلائل ليس فيه من جوهري سوى اقتران المعنى والصورة الاكوستيكية. وهي نظام يكون فيه وجها الدليل نفسيين بنفس الدرجة والقدر"[3]، أي أن الدال "الصورة السمعية" والمدلول "الدلالة الذهنية" يكونان في التصاق تام، فهما وجهان _ لعملة واحدة _ لذات الشيء. وعلى الرغم من ذلك الارتباط الوثيق الذي ذكره "سوسير" بين الدال الصورة السمعية Signifiant وبين المدلول _الدلالة الذهنية_ أو المفهوم Signifie واللذين يكونا العلامة Sign، فإنه في ذات الوقت ينفي وجود أي صلة أو ارتباط موضوعي بينهما، ويؤكد على مفهوم الاعتباطية في الربط بينهما حيث " أن الرابط الذي يجمع بين الدال والمدلول رابط اعتباطي أو بعبارة أخرى وبما أننا نعني بكلمة دليل المجموع الناتج عن الجمع بين الدال والمدلول يمكننا أن نقول بصورة أبسط: أن الدليل اللغوي اعتباطي"[4]،أي أن الأصوات المكونة لأي كلمة في حقيقة الأمر لا علاقة بينها وبين الدلالة الذهنية المتولدة عنها، إلا إذا رجعنا لمفهوم الاتفاق الجمعي على الربط بين تلك

[1] – فردينان دي سوسير، دروس في الألسنية العامة، صـ٣٤
[2] – أنظر : المرجع السابق، صـ ٣٤،٣٥،٣٦
[3] – المرجع السابق، صـ٣٦
[4] – المرجع السابق، صـ١١٢

الكلمة وصورتها الذهنية، فكلمة " ثور" لا علاقة لها _ ككلمة _ أو كمقاطع صوتية (ث_ و_ ر) بالصورة الذهنية لذلك الحيوان الذي تظهر صورته في ذهننا عند سماع الكلمة السابقة ، "وذلك أن "نظم الحروف" هو تواليها في النطق، وليس نظمها بمقتضى عن معنى، ولا الناظم لها بمقتف في ذلك رسما من العقل أقتضى أن يتحرى في نظمه لها ما تحراه، فلو أن واضع اللغة كان قد قال "ربض" مكان "ضرب" لما كان في ذلك ما يؤدي إلى فساد"[1]. أن ما يطرحه عبد القاهر الجرجاني في هذا الصدد _اعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول_ هو ما قصده دي سوسير في أن الأحرف المكونة للكلمة لا تشكل أي علاقة بين الكلمة وبين دلالتها الذهنية، فالاتفاق _أو المواضعة_ هي التي تعطي للكلمة صورتها الذهنية.

ولكن هذه القاعدة الخاصة بالكلمة ومقاطعها الصوتية، لا تنطبق بأية حال على الجملة المكونة من عدة كلمات، "وأما "نظم الكلم" فليس الأمر فيه كذلك، لأنك تقتفي في نظمها آثار المعاني، وترتبها على حسب ترتيب المعاني في النفس. فهو إذن نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وليس هو "النظم" الذي معناه ضم الشيء كيف جاء واتفق"[2]، فالكلمات قد استقر معناها وأصبح لازما على مستخدميها أن يتداولوها _يستخدموها_ عبر سياق دال ذي معنى من خلال الجملة التي نطقت أو كتبت، فالكلمات لا ترصف بجوار بعضها البعض دون معنى يستخرج منها. فالاعتباطية لا تنسحب على الجملة "، ولا ينبغي أن يفهم منها أن الدال خاضع لمحض اختيار المتكلم إذ سنرى فيما يلي انه ليس بوسع الفرد أن يلحق أي تغيير بدليل قد اتفقت عليه مجموعة لغوية ما. إنما نعني أن الدال أمر غير مبرر، أي انه اعتباطي بالنسبة إلى المدلول وليس له به أي رابط طبيعي موجود في الواقع"[3].

دائما نجد كلمة "صورة" سواء أكانت مرتبطة بالسمع حال كونها صورة سمعية وصورة ذهنية حال كونها مرتبطة بالذهن، إلا إنها في نهاية الأمر "صورة"، وهي على علاقة وثيقة بمرجعية الواقع في شكله البصري، فهو مصدر الخبرات وتكوين المفاهيم، فالكلمات في حقيقة الأمر عملية "ترميز" للواقع وذلك بوضعه في شفرة يمكن لكل أفراد الجماعة الواحدة التواصل عبرها ومعرفة ذلك الواقع من خلالها. وذلك عبر إطلاق الرموز ثم إعادة فكها وفهم ما تعنيه، ثم إعادة تدوير تلك الرموز والإضافة إليها مع المستجدات التي تطرأ على الواقع، إلا انه دائما هناك "صورة" – دلالة – ما في الذهن، تظهر عندما نطلق لفظاً ما،

[1] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، صـ٤٩
[2] – المرجع السابق، صـ٤٩
[3] – نفسه، صـ٤٩

وتلك الصورة هي الركن الأساسي في تكون اللغة وتطورها الذي مكن الإنسان من التواصل مع الآخرين، و"في ضوء نظرية التواصل يمكننا النظر إلى اللغة نظرتنا إلى تنظيم رموز ولكن على تنسيق جامع وموسوعي، تكون المبادئ الفكرية والتخيلات والأحاسيس مادة خبرتنا الإنسانية التي تنقل إلى أصوات تعادلها فتتحول المرسلة الاتصالية ، في دماغنا إلى مادة جديدة هي الكلام الملفوظ"[1]. وهذا ما مكن الإنسان من تراكم الخبرات لديه، فضلا عن إمكانية تحركه عبر الزمان والمكان، بل وإمكانية" التعبير" عن ذاته وعما يجول في ذهنه، وكذا التواصل مع الماضي، الذي كان مفقوداً لدى الإنسان الأول، وهذا ما كان ليتحقق إلا عبر "الصورة" والتي سعى لكتابتها أيضا.

أ – التدوين والتطور اللغوي

إن التدوين _ الكتابة _ كانت أهم نقلة كيفية في التطور اللغوي للإنسان على مر العصور، فعملية التدوين كانت لحظة فارقة في حياة البشرية لنقل اللغة من المرحلة الشفهية إلى مرحلة الكتابة "حيث لم يكتف الإنسان القديم بالحد الذي وصل إليه في التعبير، وذلك نتيجة التوسع البشري وازدياد الحاجة للمخاطبة، فدأبت تلك العقول البدائية إلى ابتكار أسهل الطرق وأيسرها للتعبير عما يدور بالخلد بواسطة تطوير الرموز وترسيخ معانيها في أذهان العامة، فوضع بذلك حجر الأساس لعلم الكتابة"[2] ، فالتدوين(الكتابة) هو عملية لاحقة لإنتاج الكلام بشكله الشفهي ، وقد بدأت المحاولات الأولى للتدوين عن طريق رسم الأصوات والكلمات "فالرسم في حياة اللغة ونهضتها آثار تجل عن الحصر. فبفضله تضبط اللغة، وتدون آثارها، ويسجل ما يصل إليه الذهن الإنساني، وتنتشر المعارف، وتنتقل الحقائق في الزمان والمكان"[3] ، فعملية التدوين _الكتابة_ كانت لحظة مهمة وفارقة في تاريخ اللغة، إذ انتقلت بها من حالة التبدد إلى التوثيق، انتقلت بها من مرحلة الانفلات الصوتي إلى الإمساك بها على الألواح _الحجرية، الخشبية، الأوراق_ فالتدوين، أو ما يطلق عليه البعض "الرسم"، أو "الكتابة" يحقق نقل الخبرات، تدوين الأحداث التاريخية للأمم والشعوب، يحفظ المعارف عبر الامتداد الزمني. فلا تتلاشى أو تتبدد في حال اعتمادها في وجودها على الحالة الشفهية فقط، ورغم ذلك فالكتابة ليست شرطا ضروريا لوجود اللغة "فالشرط الأساسي لحياة اللغة هو التكلم بها لا رسمها: فكثيرا ما تعيش اللغة بدون أن يكون لها سند تحريري، ولكن من المستحيل أن تنشأ لغة أو تبقى بدون أن يكون لها مظهر

[1] – ميشال زكريا، الألسنية، صـ٦٠
[2] – عبد العزيز سعيد الصويعي، الحرف العربي، صـ٢٥
[3] – علي عبد الواحد وافي، اللغة والمجتمع، صـ٣٩

صوتي"[1] وبذلك نجد أن اللغة لا تتحقق إلا من خلال التلفظ بها، وكثير من اللغات تقتصر على الجانب الشفاهي دون استعمال الكتابة. مثل اللغة النوبية، فهي لغة منطوقة، لها وجودها والذي لا يرتبط بأي وجود كتابي لها. إلا أن التدوين قد مكننا من التعرف على اللغات المنقرضة " وبفضله كذلك أمكننا الوقوف على كثير من اللغات الميتة كالسنسكرتية والمصرية القديمة والأغريقية واللاتينية والقوطية...، فلولا ما وصلنا من الآثار المكتوبة بهذه اللغات ما عرفنا منها شيئا ولضاعت منا مراحل كثيرة من مراحل التطور اللغوي"[2].

ب – القراءة والتدوين

اختلفت الآراء حول عملية القراءة، فالبعض يرى أنها بدأت قبل استخدام الكتابة وذلك بسبب أهميتها للإنسان "ففي الغابات يعتمد الإنسان قطع الأشجار كلما مر منها وذلك ليقرأ من يتتبعه هذه الإشارات ويعرف الأماكن التي مر بها بقصد الوصول إليه. أو أن يطمس كل أثر يتركه في حالة خوفه من عدو يلاحقه أو حيوان يخشاه"[3]، إلا أن القراءة هنا تعتمد على فك وفهم تلك الرموز الموجودة على الأشجار، أي أن القراءة لابد لها من كتابة _تدوين_ ليمكن فهمها حتى وأن كانت في أي صورة من صورها الترميزية المتعددة "وتعد الكتابة، في مقابل الكلام الشفهي مصطنعة تماما، فليست هناك من طريقة "طبيعية" للكتابة. أما الكلام الشفهي فهو طبيعي للغاية لدى الكائنات البشرية بمعنى أن كل كائن سليم من الناحية الفسيولوجية والنفسية يتعلم الكلام في ثقافته"[4]، أي أن القدرة على الكلام يستطيعها أي إنسان تتوفر فيه الشروط الخاصة بعملية النطق _التلفظ_ حتى ولو كان من ذوي الاحتياجات الخاصة _معاق ذهنيا_، أما الكتابة فهي غير متوفرة لكل متكلم، حيث يجب أن يتعلمها الإنسان، فهي ليست ملكة طبيعية بالإنسان مثل الكلام.

"وتختلف الكتابة أو الخط في حد ذاتهما عن الكلام في أنهما لا يظهران إلى الوجود بشكل حتمي من خلال اللاوعي، فعملية وضع اللغة المنطوقة في الكتابة محكومة بقواعد مبتدعة.."[5]. فاللغة الكتابية هي منظومة صناعية قام الإنسان بوضعها من أجل حفظ الصوت من التلاشي بفعل الزمن، والذي عبر مروره يندثر الصوت وينسى، حيث أن الصوت يتحقق بالنطق وسريع الاختفاء، "أنه ببساطة ليس قابلا للعطب فحسب، بل أنه

[1] – المرجع السابق، صـ٣٩
[2] – نفسه، صـ٣٧،٣٨
[3] – عبد العزيز سعيد الصويعي، الحرف العربي، صـ٢٣
[4] – والتر ج. اونج، الشفاهية والكتابية، صـ١٦٢
[5] – المرجع السابق، صـ١٦٣

سريع الزوال بشكل جوهري، ويتم الإحساس به بهذه الطريقة عينها. فعندما الفظ كلمة "غيداء"، فإنه في الوقت الذي أصل فيه إلى المقطع "داء" يكون المقطع "غيد" قد أختفى، ولابد له أن يختفي"[1]، فالكلام الشفهي ينحو إلى الزوال بمجرد نطقه، فهو مرتبط بالزمن، لذا لا يبقى بعد تلفظه، وأن بقى شيء في ذهن سامع الكلام، فهو مجرد ذكرى ولكنه ليس الصوت الذي سمع بأي حال، فالكتابة كانت محاولة الإنسان في الإمساك بالكلام. فكما يذكر " والتر أونج" Walter J .Ong : "وقد كانت الكتابة، بهذا المعنى العادي ولا تزال، أخطر الاختراعات البشرية التكنولوجية. فهي ليست مجرد تابع للكلام. ذلك لأنها بتحريكها الكلام من العالم السمعي _الشفاهي إلى عالم حسي جديد، هو عالم الرؤية، تحدث تحولا في الكلام والفكر معا"[2]. وإذا كان الرأي السابق يعتبر انتقال المسموع إلى المرئي نقلة كيفية في تحولات الكلام والفكر إلى مستويات أخرى، فإن "دي سوسير" يخالف هذه النظرة، باعتبار"... أن الكتابة تقيم بيننا وبين اللغة حجابا يمنعنا من رؤيتها كما هي. وذلك أن الكتابة ليست ثوبا عاديا تلبسه اللغة بل هي قناع/خداع تتنكر فيه"[3]، فالشفهي لدى "دي سوسير" لا يمكن أن يكون الكتابي صنواً له بأي حال من الأحوال، فالكتابة تقيد اللغة، وليست إحدى تجلياتها وإنما لا تتخطى كونها شكلاً من أشكال التنكر والخداع.

وفي مقابل هذا الراى يسوق "أونج" رأياً مخالفاً، حيث ينصب على الاحتفالية والتعظيم لدور المكتوب _ المدون _ في مقابل الشفهي، حيث "تحتضن العلامات البصرية الشفرية الكلمات احتضاناً كاملا، بحيث يمكن للبنيات الشديدة التعقيد والإشارات التي أمكن تطويرها من خلال الصوت، أن تسجل تسجيلا مرئيا دقيقا بكل ما فيها من تعقيد، كما يمكنها، لأنها مسجلة تسجيلا مرئيا، أن تنجز إنتاج بنيات وإشارات أكثر دقة، تتفوق كثيرا على إمكانات القول الشفاهي"[4]، فالحديث الملفوظ، هو قول آني، لحظي، تتخلله فجوات كثيرة، ما بين صمت، وانقطاعات لفظية، وإعادة تفكير، أما الحديث الكتابي فهو حديث مؤجل، مما يمنحه فسحة كبيرة من الزمن لإعادة التفكير، وإمكانية التعديل والإبدال فيما بين الكلمات، فضلاً عن انه يمنحه أيضاً بُعد الاتساق وعدم المقاطعة، مما يعطى المكتوب _المدون _ إمكانية أكبر بكثير على التماسك، الذي يفتقده الشفهي.

[1] – نفسه، صـ٩٠
[2] – نفسه، صـ١٦٦، ١٦٧
[3] – فردينان دي سوسير، دروس في الألسنية العامة، صـ٥٦
[4] – والترج. أونج، الشفاهية والكتابية، صـ١٦٦

الفصل الثاني
خصائص اللغة الفنية

تمهيد

إن الفن يمثل ضرورة في حياة الإنسان الأول، وكان ملازما له منذ البداية حيث نجد رسوم الثيران وقد ارتشقت بها الحراب، ورسوماً لأشياء و موضوعات أخرى، وتوجد هذه الرسوم بكهوف "التاميرا" بأسبانيا، وكانت مثار جدل شديد حول حقيقة وجودها، وحقيقة قدمها التاريخي، إلا أنه بعد التأكد من حقيقة قدمها كرسوم تمثل مرحلة من مراحل الحياة الأولى للإنسان، بدأ البحث عن أسباب رسمها من قبل الإنسان الأول.

فقد كان الإنسان في تلك المرحلة في حالة اكتشاف للطبيعة، بالإضافة إلى محاولاته الدائبة للحفاظ على حياته، والسيطرة على الموجودات المحيطة به، لذا فإن رسم _ نقل _ صورة الثيران من الواقع إلى جدران الكهوف أعتبره البعض نوعا من العلاقة السحرية بين الفكر والواقع، "ولقد كانت الصور جزءا من الجهاز التكنيكي لهذا السحر، إذ كانت هي "المصيدة" التي ينبغي أن تنتهي إليها اللعبة، أو أن الصورة كانت هي التصوير والشيء المصور في آن واحد، وكانت هي الرغبة وتحقيق الرغبة في الوقت نفسه"[1].

فالرسم كان يحقق البعد الأولى في تمثيل الشيء، أي أن علاقة الشبه كانت المحور الأساسي في عملية السحر التي يقوم بها الإنسان الأول من أجل فرض سيطرته على الطبيعة وكائناتها، "ولقد كان صياد العصر الحجري القديم يعتقد انه قد استحوذ على الشيء ذاته في الصورة، ويظن انه قد سيطر على الموضوع عندما صور الموضوع. وكان يعتقد أن الحيوان الحقيقي يعاني بالفعل من قتل الحيوان الذي تمثله الصورة. فالتمثيل التصويري

[1] – ارنولد هاروزر ، الفن والمجتمع عبر التاريخ، صـ ١٨

لم يكن بالنسبة إلى ذهنه إلا استباقا للنتيجة المطلوبة"[1] ، فصورة الشيء المصور هي التي أوجدت الرابطة بين الأمنية المرغوب في حدوثها وبين السحر كقدرة لتحقيقها فعلا، فالفعل المصور على جدران الكهف من قتل للحيوان هو يساوي فعلا لحظة حقيقية تحدث في الواقع للحيوان من وجهة نظر الإنسان الأول، والبعض يعتقد بأن التفسير السحري لهذه الأعمال هو مبالغة شديدة في التفسير، وعلى الرغم من أنهم لا يرفضو العلاقة السحرية، فأنها لا يجب أن تنسحب على كل شيء، فقد "كان الرجل البدائي في ذلك الحين بشرياً، وبالطبع لابد انه كان يشعر بالمتعة أثناء القيام بعمل خلاق والذي كرس نفسه لأجله، وكان ينهمك في عمله الفني، لمصلحة هذا الخلق. وجد الفن مستقلا عن السحر، فله أصله المنفصل عنه، وفقط، على مر الزمن، ترابط وجدانيا مع الطقوس السحرية"[2]. وبذلك فإن الفن قد بدأ منفصلا عن أي شيء سوى أنه فن إنساني يحقق لصانعه المتعة على حد قول "هربرت ريد" Herbert Read والذي في الوقت ذاته لا ينكر الرابطة بينهما (الفن/ السحر)، إلا انه يعتبر هذه الرابطة إنما نشأت في مرحلة لاحقة بعد نشوء الفن، ولم يكن السحر والفن متلازمين منذ البدء.

إلا أن هذا الرأي يختلف معه "ارنولد هاوزر" اختلافا تاما، حيث انه يؤكد على الدور الوظيفي للفن في تلك الحقبة، وارتباطه العميق في وجوده _نشأته_ بعلاقته بالسحر، حيث "أن فنان العصر الحجري القديم عندما كان يصور حيوانا على صخرة، كان ينتج حيوانا حقيقيا. ذلك لأن عالم الخيال والصور، ومجال الفن والمحاكاة المجردة، لم يكن قد أصبح في نظره ميدانا خاصا قائما بذاته، مختلفا عن الواقع التجريبي ومنفصلا عنه"[3]، فالإنسان عندما كان يصور أي شكل من أشكال الطبيعة، لم يكن يفصل بينه وبين الواقع، حيث لم تكن لديه تلك الحدود الفاصلة بين المتخيل والحقيقي، فلم يكن يفصل بين الحيوان المرسوم أو المنحوت وبين الحيوان الحقيقي الموجود بالواقع، لذلك فـ"هاوزر" Arnold Hauser كان يرفض اعتبار أن تلك الرسوم المكتشفة . أو غيرها . يمكن أن تكون أعمالا فنية مستقلة في حد ذاتها بعيدا عن أية اعتبارات وظيفية، تلعب دورا في حياة الإنسان الأول، ويستند إلى أسانيد تدعم كون هذه الرسوم أعمالا ذات دور وظيفي، "... أهمها أن التصاوير كثيرا ما تكون مختبئة في أركان الكهوف لا يمكن الوصول إليها، ولا يتسرب إليها شعاع من الضوء، أي في موضع يكون من المستحيل فيه أن تستخدم على أساس أنها "زخارف"[4]. إلا أن وجهة النظر تلك قد بدأت في الاختلاف عندما بدأ وعي الإنسان يميز بين الواقع

[1] – المرجع السابق، صـ ١٨
[2] – هربرت ريد، الفن والمجتمع، صـ ٢٤
[3] – أرنولد هارزر، الفن والمجتمع عبر التاريخ، صـ ١٨
[4] – المرجع السابق، صـ ١٥

والمثال، وبالإضافة إلى الدور الذي لعبه التجمع الإنساني والذي نشأ من خلاله المجتمع والذي أوجد دورا فاعلا للفن، "وانبثق، من البيئة المنزلية المقفلة، صانع صور الأرواح والآلهة والناس، والأدوات المنزلية المزخرفة، والحلي، وأصبح أخصائيا يرتزق من حرفته"[1]. فالتكوين الاجتماعي بدأ يفرض على الواقع ضرورات أثرت بدورها في العمل الفني ومن يقوم به. أي انه أصبح هناك تحديد واضح للأدوار التي يلعبها كل فرد داخل هذه الكيانات الاجتماعية، "ولم يعد صانع هذه المنتجات هو الساحر الملهم، أو واحد من أفراد العائلة لا يتميز إلا ببراعته اليدوية، وإنما أصبح صانعا حرفيا ينحت التماثيل ويرسم الصور ويشكل الأواني، مثلما يصنع غيره الفئوس والأحذية..."[2]. فالفنان في تلك الحقبة كان موكولا إليه مهام مختلفة إلا أنها تدخل في نطاق المهارة اليدوية التي كان يتميز بها ومن خلالها كان يمكنه التكسب والمعيشة، ولذا أصبح أقرب للصانع منه إلى الفنان المتعارف عليه الآن، لذا ظلت شخصية ذلك الفنان مجهولة وغير معروفة، وحتى عندما أصبحت الحضارات تقيم الصروح والتماثيل والأعمال الفنية، فإنها كانت بغرض التمجيد للملك أو الفرعون، كما في مصر القديمة، إلا انه لا وجود لأي من قام بهذه الأعمال، "فأسماء الفنانين التي نعرفها من مصر القديمة قليلة جدا، ولما كان كبار الفنانين لا يقومون بالتوقيع على أعمالهم، فإن من المستحيل أن نربط بين هذه الأسماء القليلة ذاتها وبين أية مجموعة محددة من الأعمال الفنية"[3]. فالأعمال الفنية في تلك المرحلة لم تكن تعني أكثر من وظيفتها التي تؤديها، ولم يكن ينظر إليها كعمل فني قائم بذاته وبالتالي كان ينظر للفنانين القائمين بها على انهم مجرد صناع مهرة لا أكثر من ذلك.

تطورت العلاقة ما بين الفن من جهة والواقع والمجتمع من جهة أخرى، عبر الزمان وعبر الحضارات حتى أفرزت في النهاية الفن بشكله المستقل عن كونه أداة لشيء ما، أو أن له دوره الوظيفي المحدد فقط، إلا أن بعض الأشكال الفنية ما زالت تخضع وبشكل أساسي للدور الوظيفي المنوط بها والمراد منها، حيث "يقوم المعماري بالعمل في الشكل والكتلة، كما يفعل النحات، وهو يتعامل مع اللون كما يتعامل معه الرسام. ولكنه الوحيد بين الثلاثة الذي يسمى فنه (الفن الوظيفي) فهو يحل مشكلات واقعية، ويكتشف الوسائل لحياة الإنسان، كما تلعب المنفعة منه دورا حاسما في الحكم عليه"[4]، فالعمارة تشكل فناً وظيفياً، لكونها تتعلق بطبيعة حياة البشر، وبأشكال سكناهم، ولا تشكل في حد ذاتها عملا فنيا مستقلاً، فهي إما تتعلق بالجانب الحياتي المعاش وإما تتعلق بالجانب الديني بأشكاله

[1] – نفسه، صـ٤٢
[2] – المرجع السابق، صـ٤٢
[3] – نفسه، صـ٤٦
[4] – ستين أ. راسمرسين. الإحساس بالعمارة، صـ ١٥

المتعددة (معبد _ كنيسة _مسجد)، أو حتى بالجانب الخاص بالموتى (المقابر). فهي في نهاية الأمر، وأن كانت تتعلق بالفراغ كما في فن النحت، فأنها تختلف عنه تماما، "فالعمارة فن وظيفي من نوع خاص فهي تشكل الفراغ لتسمح لنا بالإقامة فيه، وهي ترسم الأطر التي تحيط بنا أيضا. وبكلمات أخرى، فإن الفرق بين النحت والعمارة ليس هو اضطلاع الأول بأشكال أكثر عضوية بينما الثاني أكثر تجريدا. فحتى أكثر القطع المنحوتة تجريدا والتي تقتصر على أشكال هندسية بحتة لا تكون عمارة، فهي تفتقر إلى العامل الحاسم: "المنفعة""[1]، فعلى الرغم من كون النحت والعمارة يعتمدان على الكتلة والتشكل في الفراغ، فأن الفروق بينهما واسعة، حيث النحت عمل فني ليس له منفعة ترتبط بوجوده _بعد أن أصبحت التماثيل لا تتعلق بالديانات، أو المعتقدات، وأصبحت مستقلة _، أما العمارة فهي تبغي في نهاية الأمر أن تكون عملا ذا منفعة بحكم طبيعتها، حتى وأن حاولت أن تكون ذات طابع فني، فقصدية العمارة دائما نفعية مقارنة بالفنون الأخرى، لذا فهي تعبر عن أوجه القصور فيها، "وهو عجز العمارة عن إيصال رسالة شخصية بصورة صريحة من شخص إلى آخر، وهي بذلك تفتقر إلى العاطفة الحسية المرهفة""[2]، فالعمارة كما سبق أن ذكرنا ترتبط بالنفع الاجتماعي للإنسان على العكس من الفنون الأخرى التي تتوجه إلى الإنسان بمعنى ما من العمل الفني، فإذا كانت العمارة هي تمثيلاً للاحتياجات الإنسانية في المعيشة، فإن الفنون تمثل جوانب أخرى لا تتعلق بالجانب المعيشي أو النفعي بشكل مباشر.

أولا . ماهية الفن و دلالته

كان دائما يثار السؤال حول ماهية الفن ؟ واختلفت دائما وأبدا التصورات والآراء والنظريات حول تعريف الفن، ولماذا دائما هناك احتياج إنساني إلى الفن؟. البعض حدد دور الفن في كونه يولد نوعا من المتعة . اللذة . كما يرى سدني كولفن Sydney Colven حين يقول: "إن الفنون الجميلة هي من بين شتى فنون الإنسان تلك التي تنبع عن نزوعه نحو عمل أشياء وإنتاج موضوعات بطرق خاصة، أولاً من أجل اللذة الخاصة المستقلة عن أية منفعة مباشرة التي يستشعرها في أدائه لتلك الأعمال أو إنتاجه لمثل هذه الموضوعات،

[1] - المرجع السابق، صـ١٥
[2] – نفسه، صـ٢٢

وثانيا من أجل اللذة المماثلة التي يستشعرها من مشاهدة أو تأمل تلك الأعمال حين يحققها غيره من الناس"[1]، أي أن الفنون بمجملها تشكل مجالاً لتحقق هذه اللذة، والتي ترتبط بعملية إنتاجها و إيجادها، دونما أن يكون وراء هذه الأعمال منفعة للفنان سوى تحقيق اللذة، وكذلك الأمر بالنسبة لكافة الأعمال التي يقدمها فنانون آخرون والتي يستشعر من ورائها اللذة سواء الفنان أو المتلقي، إلا أن آخرين اعتبروا الفن أداة تواصل بين الناس، مثل الروائي الروسي ليو تولستوي Leo Tolestoy حين قال: "الفن هو أن يثير المرء في نفسه شعورا عميقا سبق أن جربه، وإذ يثيره في نفسه يعمد إلى نقل هذا الشعور بواسطة الحركات أو الخطوط أو الألوان أو الأصوات أو الأشكال المعبر عنها بالكلمات. بحيث يصبح جزءا من تجربة الآخرين، وهذا هو فعل الفن"[2]، فمن وجهة النظر السابقة نجد أن الفن يحقق نقل خبرة معينة، سبق أن أحدثت أثراً عميقاً في نفس شخص ما _ الفنان _ إلى الآخرين وذلك عبر أنواع الفن المتعددة، وذلك من أجل أن تصبح خبرة مشتركة وعامة.

ولو قمنا بتتبع كافة الآراء التي تدور حول ماهية الفن فسنجد أنها تشكل في النهاية آراء _ ذات بعد صائب _ تتكامل وإن اختلفت، حيث أن الفن يولد متعة سواء في إنتاجه أو في تلقيه، وأيضا الفن يحقق نقل خبرات ذات أثر عميق من الفنان إلى المتلقي، فمنذ العصور الأولى لحياة الإنسان، نجد أثارا باقية تدل على وجود الأعمال الفنية في حياته، ومجتمعه، وأن دلت على شيء، فإنها تدل على ملازمة الفن للإنسان منذ البداية الأولى له، وتعددت التفسيرات حولها، فسواء أكانت ذات طابع أسطوري أو سحري أو وظيفي، فأننا في نهاية الأمر، نجد أمامنا أعمالاً فنية تشكلت على مر التاريخ، وتغيرت عبر العصور والأزمان، إلا أن العمل الفني هو عمل تعبيري في المقام الأول، لذا فقط أهتم الكثيرون بجانب التعبير في الفن، "نظرا لأن في التعبير عمقاً إنسانياً يكشف عن قيمة العمل الفني بوصفه ظاهرة حضارية ذات دلالة"[3]، فالتعبير في العمل الفني هو دال على شيء ما، يرغب الفنان في قوله أو وضعه أمام الآخرين عبر ذلك العمل.

"والحق أن مهمة الفن الكبرى إنما تنحصر أولا وبالذات في تلك المحاولة الإبداعية التي يضطلع بها الفنان حين يحيل المحسوس إلى لغة أصيلة تنهض بمهمة التعبير"[4]، فالعمل الفني هو عمل محسوس، مادي، ولابد أن يدرك عبر الحواس، سواء أكان كلاما أو تصويرا أو موسيقى، فكل الفنون تدرك بواسطة الحواس المختلفة، "فالعمل الفني هو (منبه، أو مؤثر حسي) يولد لدينا مجموعة من الإرجاع الجسمية أو النفسية ويستثير بالضرورة

[1] – زكريا إيراهيم، مشكلة الفن، صـ ١٣
[2] –ليو تولستوي (في) ناثان نوبلر، حوار الرؤيا، ص،٣٤
[3] – زكريا إبراهيم، الفنان والإنسان، صـ٩٦
[4] – المرجع السابق، صـ٩٧

انتباهنا وملاحظتنا"[1]، فعبر إدراكية الإنسان لذلك المثير الحسي تتحرك الاستجابات الإنسانية له عن طريق تلك الحواس المختلفة.

فالعمل الفني يقدم للمتلقي خبرة فنية مشابهة لإدراك الإنسان للواقع عبر حواسه، حيث إن "هذا العالم الملموس معروف للإنسان عن طريق حواسه. فشبكية العين تتجاوب مع طاقة الضوء المنعكس عن الأشياء. وتتسلم ارتجاجات الهواء على طبلة الآذن لتمثل الصوت المسموع، ويتجاوب الجلد مع تغيرات الحرارة ويتأثر بالملامسة السطوح الأخرى. وتحدد الروائح ويستجاب لها عن طريق الشم"[2]، وعلى الرغم من كون العمل الفني في مجمل أنواعه مثير حسي، فأن دوره لا يقتصر على كونه مماثلاً لباقي المثيرات الحسية الموجودة بالطبيعة، فالعمل الفني له أثر مهم في التأثير على مشاعر المتلقين له، ولا يحدث هذا الأثر فعله إلا إذا كان هناك شعور عميق واضح، يرغب الفنان في إحداثه بالآخرين، "ولما كان من غير الممكن أن يوجد هناك تعبير اللهم إلا إذا كان ثمة حافز داخلي يريد أن يتجلى في الخارج، فإنه من الضروري للانبثاق _ تجلي العمل الفني_ أن يتخذ صورة واضحة منظمة، بأن يضم إليه قيم الخبرات السابقة، حتى يتسنى له أن يصبح فعلا من أفعال التعبير"[3]. ، فالقدرة على التعبير عن غرض الفنان، لا تأتي إلا عبر تحديد لشيء ما وهو الذي يريد إخراجه للعالم، وهذا الشعور أو الإحساس أو العاطفة، لابد أن يتخذ شكلا منظماً وفي ذات الوقت يستدمج الخبرات السابقة عليه، حتى يصبح فعلا فنيا تعبيرياً.

ثانيا . مادة العمل الفني و ادراكيتها

إن التعبير الفني لا يمكن تحققه إلا عبر "مادة" ما لكي تتحول إلى ذلك المثير أو المنبه الحسي، و"يستوي في ذلك أن تكون هي اللفظ أم الصوت أم الحركة أم الحجارة...الخ. ولكن المادة الخام لا تكتسب صبغة فنية فتصبح مادة استطيقية، إلا بعد أن تكون يد الفنان قد امتدت إليها فخلقت منها "محسوسا جماليا"، نشعر حين نكون بازائه أنه قد اكتسب ليونة

[1] – زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، ص٣٠
[2] – ناثان نوبلر، حوار الرؤيا، ص٦١
[3] – جون ديوي، الفن خبره، ص١٠٦،١٠٧

طوعية بفعل المهارة الفنية"[1]. فالعمل الفني لا يكتسب فنيته في حالته الأولى "كمادة خام" إلا عبر التدخل الإنساني الفني فيه، من حيث تناوله لهذه المادة، وإعادة تشكيلها وصياغتها، لإخراجها من حالتها الأولى كمادة خام إلى كونها مثيرا فنيا يحدث أثره وفعله في المتلقي له، فضلا عن أن المادة الخام بحالتها الأولية لها خصائصها التي تؤثر في العمل الفني، فهي ليست مجرد وسيط سلبي، مرن في صياغته، بل هي تلعب دورا هاما في التعبير، وذلك عبر الإمكانية الخاصة بتشكيلها، فهي على حد قول جون ديوي John Dewey : "إما فيما يتعلق بالمواد التي تدخل في تكوين أي عمل فني، فإن كلا منا ليعلم انه لابد لها من أن تخضع لضرب من التغير. فالرخام لابد أن يقد، والألوان لابد أن تصب على القماش، والألفاظ لابد لها من أن يؤلف بين بعضها وبعض"[2].

فالمادة الخام للعمل الفني تختلف من نوع إلى نوع، وهذا الاختلاف يفرض على فنان كل نوع طرقا خاصة في التعامل معها، بل وكيفية استخدام هذه المادة كوسيط تعبيري لما يرغب في التعبير عنه من خلال استخراج القدرة التعبيرية لها. "بيد أنه إذا كانت المواد المستخدمة في بعض الفنون (كالعمارة والنحت) تكاد تطغي على "المحسوس الفني" نفسه، فإننا نلاحظ في فنون أخرى أن المواد المستخدمة في تحقيق العمل لا تكاد تفصح عن كيفياتها الخاصة، كما هو الحال مثلا في التصوير أو الموسيقى"[3]، فالمادة قد تكون ظاهرة بوضوح في بعض الفنون، حتى إنها تبدو كما لو كانت اكثر تأثيرا من العمل الفني ذاته كفن النحت، وقد تكون كامنة ومتوارية داخل العمل ولا تكشف عن نفسها كما في الرسم والموسيقى، ففي النحت، تكشف المادة المستخدمة _ على اختلافها_ عن نفسها في بنية العمل الفني، مما يجعل لها أثرا لا يمكن إغفاله، أما الأصوات المستخدمة في المقطوعة الموسيقية، فلا تكاد تبدو ظاهرة كمادة ذات طابع مؤثر على العمل الفني، بقدر ما يكشف العمل عنها، حيث "أن الشكل (الفورم) والفضاء هما أكثر العناصر التشكيلية أهمية في النحت، لكن هناك عناصر أخرى. وقد تكون نوعية سطح المادة التي يبلورها النحات مهمة هي الأخرى. فنسيج (Texture) المادة المستعملة يمكن التحكم به ليصبح جزءا حيويا من التصميم النهائي"[4]، ففي النحت يتم التعبير عبر وسيط صلب (حجر _ برونز _ خشب)، وهو يقاوم رغبات الفنان في إبراز كل ما يريده، ولذا يحاول هو الآخر تطويع هذه الصعوبة وإظهار إمكانية تفوقه عليها، مثل إبراز "ثنايا الأقمشة" للأزياء التي ترتديها الشخصيات

[1] – زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، ص٣٢، ٣٣
[2] – جون ديوي، الفن خبره، ص١٢٩
[3] – زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، ص٣٤، ٣٥
[4] – ناثان نوبلر، حوار الرؤيا، ص٨٨

المنحوتة، وليس هذا فحسب، بل نوعيتها المختلفة أيضا، وكذا تموجات "الشعر" الإنساني ونفور الأوردة والشريان كما في تمثال "موسى" لـ"مايكل انجلو".

فأي تمثال هو تعبير عن لحظة مكثفة من الزمن، حيث "يعبر فن النحت عن مشاعر الناس وارادتهم مبينا المظهر الخارجي بواسطة تصوير لحظة واحدة من حياتهم ونشاطهم (مثلا، العمل، الرياضة) وأحداث الحياة اليومية... الخ"[1]، فالنحت هو عزل لتلك اللحظة التي يرغب في التعبير عنها من وسطها الطبيعي، بعد الإمساك بها، فالنحات لا يستطيع الفكاك من المادة التي يتعامل معها، ويعبر من خلالها، فهو تجسيد في المكان، "هذا ويؤدي نقل مشاعر الناس وأحاسيسهم وإرادتهم في فن النحت إلى أن يبرز التصوير الحجمي للإنسان كمظهر موضوعي للحياة"[2]، فالنحت يجسد لحظة معينة، ومن خلالها يكثف كافة المعاني والدلالات في ذلك الوضع الخاص بالعمل الفني المنحوت في وضعه النهائي والأخير له.

ثالثا . الحيز ودوره في تشكيل العمل الفني

إن مفهوم "الحيز" الذي يتحرك فيه الفن، هو أيضا أحد العوامل المهمة في التأثير بإمكانياته التعبيرية، فمثلما يعتمد النحت على الأبعاد الثلاثية، التي تتيح للمتلقي أن يتأمل "العمل المنحوت" من زوايا عديدة للرؤيا، وعبر الالتفاف حوله، ولكن حيز فن النحت لا يتخطى مجال "العمل النحتي" الذي نراه أمامنا، سواء أكان حجمه كبيراً أو صغيراً.

أما فن الرسم فإن مادته هي الألوان _ الإصباغ _، ومكانها هو اللوحة. سواء أكانت: قماشاً، خشباً، حوائط، ففن الرسم مقيد هو الآخر بحيز مساحة اللوحة، التي تمثل في حقيقة الأمر اقتطاعاً لجزء من العالم، وإن كانت تتيح له مجالا أكبر لاستخدام التفاصيل وتعدد الموضوعات بشكل أكثر من تلك المتاحة والموجودة بفن النحت، إلا أن اللوحة تشكل الحيز النهائي الذي يتحرك خلاله الرسام من أجل صنع عمله وعالمه الفني، وهذا العالم هو في نهاية الأمر لا يتخطى كونه يقع على سطح مستو، حيث أن "الفنان الذي يعمل على بعدين يبدأ بعمل علامات على سطح مستو. وهذا السطح هو فضاءه، العالم الذي يبني فيه نظامه التشكيلي، عمله، وبحكم تقيد الرسام بما بين يديه من حجم ونسب السطح ذي البعدين، فإنه

---

[1] – ليكال يوالدا شيف، قضايا البحث الفلسفية في الفن، ص٥٦
[2] – المرجع السابق، ص٥٦

يرتب أشكاله بحيث تشغل مواقعها في هذا الفضاء وتؤمن، في الوقت نفسه، النوازع الجمالية والتعبيرية من مفهومه التشكيلي"[1]، فاللوحة تحمل كل المعاني والدلالات التي يرغب الفنان التعبير عنها، وإيصالها إلى المتلقي، فهي "مجال العمل" الذي يعمل بداخله ولا يتخطاها بأي حال من الأحوال، إلا انه وعبر هذا "العالم" الموجود داخل إطار اللوحة، يقدم لنا عالماً يحمل أعماق _ أبعاد _ على مستوى الشكل، أي هناك تراتب وتتابع للأشياء الموجودة في المكان وأبعاده، على الرغم من كون اللوحة ذات بعدين فقط، ولا يمكن أن يكون لها عمق يتعدى سطحها بأي حال، "فالأشكال والفضاءات التي حولها على قماش الرسم، رغم كونها مستوية، قد تبدو ذات أبعاد ثلاثة. وقد يستجيب الناظر للوحة تبدو فيها أشكال معينة وكأنها أمام الأشكال الأخرى، أو كأن ثمة عمق حقيقي موجود بين أجزاء العمل"[2]، فتقديم الرسام للعالم الموجود في داخل اللوحة، يستدعي منه أن يقدم هذا "العالم" عبر عمق مفترض، غير حقيقي، لذا فإنه يستخدم "المنظور" لكي يوهم المتلقي بتتابع وتتالي الأشياء والموجودات في عمق اللوحة الوهمي.

وهذا المنظور يوجد علاقات أيضا بين الأشكال والموجودات المتتابعة للعالم المرسوم داخل حيز اللوحة. "وهكذا، فإن الفنان يعيد صياغة هذه العلاقات في منظور أو مجال إدراكي معين تتحد فيه موضوعات الإدراك الحسي ودلالاتها، وبذلك فإن الفنان يستطيع من خلال المنظور _ أن يسيطر تماما على عالم ما، ويقدمه لنا في رؤية خاطفة"[3]. وعلى الرغم من كون المنظور هو وسيلة _ حيلة _ الفنان في إضفاء عمق على اللوحة ذات البعدين، فإنه وفي ذات الوقت عنصر دال، يستخدمه الفنان من أجل تكوين شبكة علاقات بين الأجزاء المكونة للوحة في عمقها، وبين المعنى المبتغى من ذلك الترتيب بهذه الكيفية، لذا فهو أيضا يحمل في طياته _ المنظور _ مجال رؤية الفنان.

رابعا . البنية التنظيمية للعمل الفني

إن القصدية والمعنى لا يتكشفان لنا كمتلقين للفن التشكيلي إلا من خلال اللوحة بكامل عناصرها المكونة لها، وليس من المنظور فقط، حيث انه "من الصعب الفصل بين

---

[1] – ناثان نوبلر، حوار الرؤيا، ص٩٣
[2] – المرجع السابق، ص٩٤
[3] – سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، ص٢٢٧

العناصر التشكيلية المفردة في أعمال معظم الرسامين. فالشكل والفضاء لا يمكن فصلهما عن اللون والخط والشكل غالبا ما يعنيان شيئا واحدا وركام الصبغ الناجم عن ضربة الفرشاة قد يكون هو النسيج والشكل واللون في آن واحد"[1].

فالمعنى ينشأ من اللوحة بكافة مكوناتها، والتي تكون متداخلة ولا يمكن فصلها، فهي تشكل بناء كلي، لا يمكن أن تقوم بفصل عناصره، إلا عند القيام بالتحليل، وهو مرحلة تالية للتلقي، ويكون مرتبطاً بدراسة طبيعة دور كل عنصر من العناصر في إنشاء المعنى، أو دلالة العمل الفني، "فالفن كشكل يتكون من مجموعة من العناصر المتنوعة التي ترتبط وتتفاعل معا في إبراز هذا الشكل، بحيث يعطي بوضوح وموضوعية، وبحيث يمكن إدراكه"[2]، فعملية تنظيم عناصر العمل الفني الداخلية، ترتبط بشكل وثيق بعملية أخرى ألا وهي عملية انتقاء تلك العناصر وبشكل محدد، حيث أن الانتقاء يؤثر في إدراكية المتلقي للعمل الفني، فالتنظيم أيضا، يفرض على الفنان أن يقيم علاقات بين عناصر عمله المنتقاة، وبالتالي استبعاد عناصر أخرى من "مجال العمل"، وبالتالي تتحول العناصر الموجودة والفعالة داخل العمل الفني كمثيرات، تمكن الفنان من إطلاق المعنى الذي يتلقاه المتلقي، "ولما كان الشكل أو الفن كشكل يتكون من هذه العناصر المتفاعلة معا، والمرتبطة ارتباطا عضويا، فإنه من شان التغيير أو التبديل في هذه العناصر أن يغير من العلاقات القائمة بينها، وهذا يؤدي بدوره إلى تغير في الشكل"[3]، فأي تغيير _ أي تعديل _ في تنظيم عناصر بنية العمل الفني، كفيل بتغيير نوعية العلاقات المتفاعلة _ بطبعها _ والناشئة عن هذا التنظيم وعملية الوجود لتلك العناصر والتي تم "اختيارها"، وبالتبعية فإن تأثير التغيير أو التعديل، ينسحب بالضرورة على شكل وإدراكية ومعنى العمل الفني من قبل المتلقي، بعد أن صاغها الفنان، "فالصورة إنما تشير إلى طريقة خاصة في النظر إلى الأشياء والإحساس بها، وتقديم المادة المختبرة بحيث تكون على استعداد لأن تصبح بطريقة فعالة ناجحة عنصرا لبناء خبرة جديدة"[4].

إن العلاقة بين الفنان والعمل الفني والمتلقي علاقة ثلاثية تهدف في نهاية الأمر إلى إبراز المعنى ودلالة العمل الفني، ونقل الخبرة عبر تعبيرية العمل الفني، والذي هو من اختياره، وبالتالي فهو معبر عن وجهة نظره (رؤيته) لهذا العالم، "فالفنان (يسقط) أشكال الوجدان في أشكال مرئية أو مسموعة أو شعرية ولهذا فالفن (إسقاط)، هذه الكلمة ترتبط بكل الأعمال الفنية.. وبهذا المعنى يكون الفن إسقاطاً لفكرة الفنان في بعض الأشكال التي

[1] – ناثان نوبلر، حوار الرؤيا، ص٩٤، ٩٥
[2] – راضي حكيم، فلسفة الفن عند سوزان لانجر، ص١٤
[3] – المرجع السابق، ص١٤، ١٥
[4] – جون ديوي، الفن خبره، ص١٨٤

يمكن إدراكها"[1]، فالفنان يقدم عبر العمل الفني الرؤى والانفعالات والتصورات الخاصة به عن العالم، ولما كانت الفنون مختلفة، ومتعددة، ويشكل كل واحد منها بنية تعبيرية خاصة به، إي أن هناك نوعا من العمومية في القدرة على التعبير تشملها جميعا، إلا أن لكل منها (الفنون) خصوصية في الوسيلة (الأداة) الفنية، لذا فهناك بعض الفنون التي تعبر بشكل محدد وواضح المعالم، "أما في حالة الموسيقى فالتأثير المباشر لها هو الأحاسيس العامة، ومن المحال حين تسمع قطعة تثير فيك معنى الحزن أو الحماسة أن تقول إن هذا حزن شخص معين، أو تحمس إلى نوع معين من الأفعال، وإنما الذي نحس به مباشرة هو شعور عام بالحزن والحماسة، لا يمكن تخصيصه إلا فيما بعد، وبطرق ووسائل مختلفة"[2].

فالموسيقى تتميز بكون أثرها التعبيري في المتلقي، لا يمكن إرجاعه أو ربطه بحادثة محددة أو بشخص بعينه، فالتعبير الموسيقي هو تعبير عام، قابل لأن يكون نموذجا متكررا عن حالة من الحزن أو السعادة، فالموسيقى تتصف بالعمومية الشديدة في تأثيرها، وهذا ينبع من طبيعتها، " فالموسيقى تتميز عن سائر الفنون بأنها لا تصور أو تقلد شيئا"[3].

فخصوصية الموسيقى، إنما تنشأ من كونها فناً لا تشخيصياً بطبيعة تكوينها، فهي لا تشير إلى ما هو خارجها، فلا مرجعية في الواقع تعود إليها الموسيقى عندما تتكون، إلا أن ذلك يرتبط بطبيعة "المادة" الخاصة بها، ألا وهي "الأصوات"، وهي ذات طبيعة خاصة، "ومعنى أن المادة التي يستخدمها الفن الموسيقي. ويبني عليها تركيباته المعقدة، وأعني بها الأصوات الموسيقية المفردة والأنغام، لا تستمد من الطبيعة مباشرة، وإنما هي مادة لابد لها من وسائل مصنوعة، هي الآلات الموسيقية التي تصقل الأصوات وتنظم ذبذباتها"[4]، فالأصوات الموسيقية ليست هي الأصوات الموجودة بالطبيعة، بل هي أصوات ناجمة عن آلات موسيقية، لها تركيبات خاصة، أي أن الموسيقى لا تحيل إلى الواقع _ على الأقل فيما يخص أصواتها _ أما فيما يخص التصورات الناشئة عن سماعها _ وبالتالي تأثيرها _ فهذا شيء آخر، فالتداعيات الذهنية لدى المتلقي لهذه الأصوات والنغمات، نوع من "التداعي" _ الذي قد يحيل إلى الواقع _ الناجم عن التأثير من سماع الموسيقى، ويكون في نهاية الأمر صورة تؤثر في المتلقي.

"إن العمل الفني الحقيقي، هو عالم كامل في صورة مصغرة"[5]، فالفن يقدم من خلال العمل الفني صورة كلية للعالم عبر مثيرات العمل الفني الحسية، بغرض التأثير فينا

[1] – راضي حكيم، فلسفة الفن عند سوزان لانجر، ص١٦
[2] – فؤاد زكريا، التعبير الموسيقي، ص١٣
[3] – المرجع السابق، ص٩
[4] – نفسه، ص١١
[5] – ميخائيل اوفسيانيكوف، الصورة الفنية، (في) مشكلات علم الجمال الحديث، ص١٧٢

كمتلقين، "فليس في وسع الفن أن يتخلى عن الصورة، لا نهاهي روحه، هي جوهره وسمته الأساسية"[1]، فالفن يولد صورة داخل المتلقي حتى وإن كان فنا غير تصويري، فالصورة هي التي تولد المشاعر والانفعالات، فالفنون تعتمد على تنظيم وترابط وفاعلية بين عناصرها من أجل إطلاق المعاني ودلالاتها من داخل العمل الفني.

الفن ليس معنيا بقول أشياء ثابتة، بل هو مجال لطرح التساؤلات، الاستفسارات التصورات، الأحاسيس، لذا فإن الفن يظل محتفظا بقوته، ووجوده عبر الأزمان وتغير الحقب الفنية، فالأعمال الفنية القديمة لم يلغ وجودها ظهور أعمال فنية حديثة. وإذا كانت اللغة الفنية تعتمد على التواصل بين الفنان والمتلقي عبر _ من خلال _ العمل الفني، مثلها في ذلك مثل اللغة العادية، حيث "تعبر كلمات اللغة كوسيلة للعشرة والاختلاط بين البشر عن المفاهيم. معرفة الخصائص العامة لمواد العالم الموضوعي وتنقلها _ وينقل حديث الإنسان فهمه للواقع المدرك ولعالم الناس الآخرين الروحي"[2]، فاللغة كما سبق أن ذكرنا أداة التواصل بين الإنسان والآخرين، بل وتعبر عنه أيضا، تعبر عن الأحاسيس والأفكار والآراء، فهي أداة ربط، أداة وصل بين مختلف أفراد المجتمع.

خامسا . اللغات الفنية ودورها في بناء المعنى

رغم تشابه اللغة الفنية مع اللغة الكلامية إلا أنها تختلف عنها من حيث الدور الوظيفي لكل منهما، فلغة التواصل العادية هي نتاج المجتمع، فهي تقدم المعاني من خلال مؤسسة جاهزة _ لها تاريخها المكون لها سابقا _ أما اللغة الفنية، فهي لغة مبدعة، إنها تقدم معاني جديدة لأنها قائمة على الفعل الإبداعي للفنان. إن أي لغة كانت، تقوم على علاقة ثلاثية (مرسل ورسالة ومتلق) وهذه العلاقة تنطبق على اللغة الكلامية، وأيضا على اللغة الفنية، إلا أنه عند استقبال رسالة ضمن إطار اللغة الكلامية فسنجد "أن انتباه المستمع يتركز على ما يقال وليس على الطريقة التي يقال بها، وهو _ أي المستمع _ يستقي معلوماته من الرسالة لا من اللسان الذي يعرفه مسبقا تمام المعرفة ولا ينتظر أو يتلقى أية معلومات جديدة من بنيته"[3]، وهكذا نجد أن اهتمام المتلقي _ للخطاب العادي _

[1] – المرجع السابق، ص١٦٤
[2] – ليكال يولدا شيف، قضايا البحث الفلسفية في الفن، ص٦٢
[3] – يوري لوتمان، مدخل إلى سيميائية الفيلم، ص٢١

يكون منصبا وبشكل أساسي على مضمون الرسالة المرسلة إليه، ولا يهتم بكيفية اللغة الناقلة لها، فهذه اللغة المنقول بواسطتها، إنما هي في حقيقة الأمر، تخضع لنظام سابق قد تم الاتفاق عليه ولا جديد فيه، إلا أن الأمر يختلف تماما عند التعامل _ التلقي _ مع اللغة الفنية" ذلك أن المشارك في عملية الاتصال الفنية، يتلقى معلوماته لا من الرسالة فحسب بل أيضا من اللغة التي يخاطبه الفن بها مثله، في ذلك مثل الإنسان الذي يقرأ كتابا ويهتم بدراسة اللغة التي كتب بها قدر اهتمامه بمضمونه"[1].

ولذا نجد أن اهتمام المتلقي بطبيعة اللغة الفنية يكون بنفس درجة الاهتمام التي يوليها لمضمون رسالته، ففي اللغة العادية يكون اهتمام المتلقي منصبا على مضمون الرسالة دون الاهتمام باللغة الحاملة لها، أما في اللغة الفنية فإن الاهتمام يكون بنفس الدرجة على مضمون الرسالة ولغته الحاملة له، بشكل لا ينفصل، "لذا تبرز أهمية اللغة في أية عملية اتصال فنية، فاللغة هنا لا تأتي بصورة آلية وليست نظام يمكن التكهن به مسبقا"[2]، فاللغة الفنية لا تسير وفق النظام الذي تعتمد عليه اللغة العادية في إيصال المعلومات الخاصة بها، فالأولى لديها القدرة على الخروج على النظام الشفري المتفق عليه بين المرسل والمستقبل في الاستخدام العادي للغة، حيث إنها تكسر قاعدة التنبؤ الموجودة باللغة العادية دون أن يحدث في عملية التلقي أي نوع من أنواع اللبس أو الخلط، حيث "أن الفن ليس هو الطبيعة، وإنما هو الطبيعة معدلة بفعل اندماجها في علاقات جديدة تتولد عنها استجابة انفعالية جديدة"[3]، فلغة الفن تختلف عن اللغة العادية وإن كان الاثنان يعبران عن الواقع ذاته، فالأولى هي لغة إبداعية في المقام الأساسي، وليست مجرد أداة توصيل فقط، "فكل لغة كائنة ما كانت أداتها أو واسطتها تتضمن مادة وصورة، أعني أنها تنطوي على عنصرين، ما يقال وكيف يقال"[4]، فدائما هناك شيء يقال، ولكن في مجال اللغة الفنية من المهم جدا التركيز على الجزء الخاص "بكيف يقال"، وهذا يختلف من فن إلى فن آخر، كما سبق أن ذكرنا، "والواقع أن لكل فن واسطته أو أداته الخاصة، هذه الواسطة مجعولة لكي تلائم لونا خاصا من التوصيل أو النقل"[5].

كل فن له أدواته الخاصة به التي تميزه في ذات الوقت، وهذه الأدوات تختلف في طرق التعبير، فإذا كانت الموسيقى تقوم على تنظيم الأصوات عبر الزمن، وإذا كان الرسم والنحت يقومان على الوحدة البصرية المتحققة في المكان، فان الأدب والشعر يعتمدان على

[1] – المرجع السابق، ص٧٠
[2] – نفسه، ص٧٠
[3] – جون ديوي، الفن خبره، ص١٣٧، ١٣٨
[4] – المرجع السابق، ص١٨٠
[5] – نفسه ، ص١٧٩

الكلمة المنطوقة و المكتوبة، "وأن المؤلف الفني الأدبي الذي ينعكس فيه حديث الناس حول حياتهم وأمانيهم ومعاناتهم، وعلى هذا الأساس الذي يوصف فيه الواقع وحياة المجتمع ويعبر عن عالم الناس الروحي، هو التصوير التعبيري الكلامي أي الصورة المتكونة من الكلمات والقائمة بواسطة الكلمات"[1]، فالأدب والشعر يعتمدا على الكلمات في تجسيد كل شيء ولا شيء سوى الكلمات، إلا أن هذه الكلمات في حقيقة الأمر، تولد صور ذهنية، تعتمد على مخيلة القارئ، "غير أن على المرء أن يتحقق من أن اللغة ليست مجرد مادة هامدة كالحجر وانما هي ذاتها في إبداع الإنسان، ولذلك فهي مشحونة بالتراث الثقافي لكل مجموعة لغوية"[2]، ومن هنا كانت الصعوبة في الكشف عن مادة الأدب والشعر _ الألفاظ _ من حيث تميزها عن باقي الفنون الأخرى، بل وتمايزها فيما بين الأدب والشعر حيث "يختلف الشعر عن اللغة العادية في انه ينشط في آن واحد المعاني الثانوية أو التضمينية Collateral للكلمة، وهي استراتيجية تؤدي إلى عرقلة الاتصال العادي الذي يعتمد بدوره على انعدام أي التباس لأنه ينطلق من وجود معنى وظيفي أحادى للكلمة"[3].

فالشعر لا يتحرك داخل المنظومة التي أقرتها الجماعة اللغوية فقط، بل هو يعمد إلى كسر تلك المنظومة _ المدونة _ ويخرج بالكلمة من معناها الوحيد الذي ينطق بها إلى معان أخرى جديدة، حتى أن رومان جاكوبسون Roman Jakobson يعتبر أن الشعر هو : "عنف منظم مقترف بحق الكلام العادي"[4]، أي انه إجتراء على اللغة العادية، وإخراج للألفاظ عن مسارها المعتاد في التعامل اليومي إلى مسار جديد خاص بالشعر وحده دون سواه، "وتعمد بعض نماذج الشعر قصورا إلى استخدام المفارقة واللبس وتغير المعنى في السياق، وحتى إلى الترابط غير العقلاني للمقولات النحوية كالتذكير والتأنيث وأزمنة الفعل. إن اللغة الشعرية تنظم وتشد مصادر اللغة اليومية، وأحيانا تنتهكها في سعيها إلى وضعنا قسرا في حالة من الوعي والانتباه"[5]، وبذلك فإن عملية التحطيم المتعمد للغة العادية حينما تكون في إطار اللغة الشعرية، يكون بهدف إبراز المعنى ووضعه تحت أعيننا بشكل لا يقبل عدم الوضوح نتيجة لاختلافه عن اللغة الكلامية ، فالشعر يعتمد على جذب الانتباه إليه سواء أكان مسموعاً أم مقروءاً. لذا فإن "فيكتور شكلوفسكي" Vector Shklovsky يرى أن وظيفة الشعر تتعلق بهذه القدرة على التغيير حيث "يمكن أن يحدث الشعر ثورات في الحساسية كتلك التي توجد حاجة إليها بين فترة وأخرى، ويساعد في كسر أنماط الإدراك

١ – ليكال بولداشيف ، قضايا البحث الفلسفية في الفن، ص٦٤
٢ – رينيه ويليك. اوستن وارين، نظرية الأدب، ص٢١
٣ – آن جفرسون وديفيد روبي، النظرية الأدبية الحديثة، ص٦٠
٤ – المرجع السابق، ص٥٨
٥ – رينيه ويليك. اوستن وارين، نظرية الأدب، ص٢٣

والتعبير التقليدية التي تشكل باستمرار ويجعل البشر يرون العالم أو جزءا جديدا منه بطريقة جديدة"[1]، فالشعر يكسر الأنماط الجاهزة والمستقرة للغة العادية، ويكشف عبر تركيباته اللا مألوفة للكلمات عن رؤى أكثر اختلافا للواقع وللحياة بشكل عام، إلا انه في الوقت ذاته ليس مجالا للمقولات المنطقية، أو خاضعاً لمقولات الصدق والكذب، وعلى حد قول "ت.س اليوت" T.S.Eliot : "لا يستطيع الشعر أن يبرهن صحة أي شيء، يستطيع فقط أن يخلق تنوعا من الكليات مؤلفا من عناصر فكرية وعاطفية، مسوغا العاطفة بالفكر والفكر بالعاطفة. إنه يبرهن على التعاقب أو يفشل في برهنة أن عوالم معينة من الفكر والشعور ممكنة"[2]، فالشعر يقدم حالة ويعبر عنها ولكنه ليس منوطا به إثبات صحة ما يقول، فهو يطرح نماذج رؤيوية لفشل عالم أو الرغبة في إيجاد عالم ما منشود أو مفتقد، هذا كله عبر حالة شعورية تستخدم الكلمات ولكن ليس بشكلها المعتاد.

"فاللغة في الشعر الناجح تبدو "تركيبية"، في حين أن التحليل قضية الكتابة النثرية"[3]، وعلى الرغم من كون أن الأداة بين الأدب والشعر واحدة، وطريقة _ أسلوب _ استخدامها في كلٍّ منهما تختلف عن الأخرى، فالكلمة في الشعر تتواجد من أجل أن تصنع منظومة تقدم لنا عبر العلاقات المتكونة منها صورة تنقل إلينا الشعور أو الفكرة التي يبغيها الشاعر، أما خاصية اللغة حينما تستخدم استخداما أدبيا فهي إيحائية، "أضف إلى ذلك أن اللغة الأدبية بعيدة كل البعد عن أن تكون دلالية فقط. إذ أن لها جانبها التعبيري، فهي تنقل لهجة المتحدث أو الكاتب وموقفه. كما أنها لا تقتصر فقط على تقرير ما يقال أو التعبير عنه، وإما تريد أيضا أن تؤثر في موقف القارئ، أن تقنعه، وأن تغيره في النهاية"[4].

تسعى اللغة الأدبية نحو التأثير بشكل فاعل في المتلقي، بل تنحو به إلى التغيير، لذا فهي ليست قاصرة على البعد الدلالي لها فقط، ولكنها أيضا تعبيرية وإيحائية، إلا أن اللغة في الأدب ليست لها نفس الاستقلالية الموجودة بالشعر، الذي يعتمد على التراكيب اللغوية التي تنشأ من الصور وتقابلها، أما في الأدب فهناك أكثر من لغة داخل المتن الأدبي، هناك لغة للشخصية المتكلمة، هناك لغة للوصف، هناك لغة تقريرية، بالأدب توجد شخصيات تم رسمها عبر اللغة، "فالشخصية في الرواية إنما تتألف فقط من الجمل التي تصفها أو التي وضعها المؤلف على لسانها. وليس لتلك الشخصية ماضٍ أو مستقبل، وليس لها أحيانا حياة مستمرة"[5]، فهذه الشخصية إنما صنعت عبر الكلمات ولا وجود لها

١ – عاطف فضول، النظرية الشعرية عند اليوت وأدونيس، ص٨٣
٢ – المرجع السابق، ص٨٤
٣ – عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، ص٣٣
٤ – رينيه ويليك. اوستن وارين، نظرية الأدب، ص٢٢
٥ – المرجع السابق، ص٢٥

خارج هذه الأوراق المطبوعة والتي تتشكل من خلالها، وكذلك هناك لغة العصر والفترة الزمنية التي تتحكم أيضا في لغة الرواية _ العمل الأدبي _ والتي توجد داخلها أيضا، ولا يمكن إغفالها، "على أننا نعود فنجد الأديب يستخدم اللغة السائدة في مجتمعه. وهو لكي يوصل فكرته أو شعوره إلى الآخرين مضطر لأن يستخدم هذه (العملة) التي يتعامل بها الناس"[١].

والعمل الأدبي –النثري– يتكون من عدة لغات وليست لغة واحدة، فضلا عن كونه لسان حال العصر _ الفترة _ التي كتب فيها، فكثير من الأعمال الأدبية تكون بعد فترة من الزمن، مرجعا في فهم أساليب الكتابة وطرق التعبير الخاصة بهذا العصر وتلك الحقبة. اللغة في الأدب تعبر عن الزمن، وعن مروره، وعن تشكل الأحداث وتفاعل الشخصيات، بل ونوازعهم الداخلية عبر المونولوج الداخلي، الذي يصبح هو الآخر لغة، تضاف إلى باقي اللغات المستخدمة داخل النص الأدبي.

تختلف لغات الفن فيما بينها، إلا أن الغرض التعبيري، دائما، يكون هو المرجو منها، فعبرها يتشكل المنظور الذي يقدم من خلاله الفنان رؤيته لذلك العالم، ومن خلال ذلك العمل الفني المحمل بالرؤية، يتلقى المتلقي تلك الرسالة، عبر تعبيريتها وإيحائها، الذي من خلاله يمكن للإنسان أن يستعيد الإحساس الذي فُقد منه، تجاه الموجودات والأشياء والآخر، فكما يقول شكلوفسكي: "يوجد الفن كي يستطيع المرء أن يستعيد الإحساس بالحياة، يوجد ليجعل المرء يشعر بالأشياء، ليجعل الحجر حجريا. إن هدف الفن هو أن ينقل الإحساس بالأشياء كما هي محسوسة وليس كما هي معروفة"[٢].

فالفن يكشف عن جوهر الأشياء، يضعها أمام أعيننا، يجعلنا نخلع الزيف عنها، يؤثر فينا. نستمتع أيضا بطرقه وأساليبه التي يقدم من خلالها الرؤى الفنية لذلك العالم الذي نحيا فيه، والذي قد نستشعر أننا نراه لأول مرة رغم أننا نحيا بداخله وفي قلبه، كل هذا لا يتأتى إلا عبر الفن ومن خلال أنواعه المختلفة التي يتميز كل نوع منها بلغته الخاصة به دون سواه.

---

[١] – عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، ص٣٠

[٢] – عاطف فضول، النظرية الشعرية عند اليوت وادونيس، ص٨٣

الفصل الثالث

خصائص اللغة السينمائية

تمهيد

عندما ظهرت السينما في حيز الوجود الإنساني، كان قد سبقها إلى الوجود المتسبب الأساسي في ظهورها، ألا وهو ما يعرف باسم "الصورة الفوتوغرافية". فقد كانت الصورة الفوتوغرافية بمثابة أولى البدايات في التشبه بالواقع، وذلك على الخلاف من الصورة المرسومة والتي تنضوي تحت الفن التشكيلي، فكما تقول "سوزان سونتاج" susan sontag : "ليست الصورة الفوتوغرافية مجرد صورة (كما تقول عن لوحة زيتية أنها صورة، ولا هي تفسير للواقع وحسب، بل هي أثر منه أيضا، إنها شيء يطبعه الواقع مباشرة، مثلما تنطبع آثار الأقدام على الرمال أو أقنعة الموت على قالب الشمع"[١].

فالصورة الفوتوغرافية هي شبيه بالواقع بشكل غير مسبوق، بل أنها تحمل منه أثرا، يمثل جزءاً من هذا الواقع المتسع، فهي تنسخ هذا الواقع على أوراق التصوير، وقبلها على الصورة السالبة للفيلم الحساس_أو حتى على الألواح الزجاجية الحساسة_ وهي أيضا شئ ما مخالف تماما للصورة التي يقدمها الفن التشكيلي عن ذات الشيء، فهذا الأخير ما هو إلا محاولة لمحاكاة الواقع، إلا أن هذه المحاكاة لا تحدث ولا تتم إلا عبر الألوان والأصباغ باستخدام فراشات (أو سكاكين) الرسم، أما الصورة الفوتوغرافية، فهي صورة الشيء نفسه منطبعا على الفيلم الحساس، وعلى الأوراق الخاصة بالتصوير، أي أنه نقل صورة ذلك الواقع أو جزء منه على الأفلام بواسطة انعكاس الضوء حيث أن الصورة كما تقول "سونتاج": "ليست الصورة الفوتوغرافية مقولات عن العالم بقدر ما هي أجزاء من ذلك العالم، منمنمات من الواقع يستطيع أي كان صنعها أو اقتنائها"[٢]، فالصورة الفوتوغرافية لا تحوي

---

[١] – سوزان سونتاج (في) جون برجر، وجهات في النظر، صـ ١١٩
[٢] – المرجع السابق، صـ١٢٢

العالم بداخلها، وإنما تقتطع جزءا منه، فضلا عن أنها قد أمست متاحة لكل إنسان سواء في صنعها، أو حتى في الاحتفاظ بها، فهي وليدة عصر "الاستنساخ" بعد أن كان فن البورترية (الصورة الشخصية) _ المرسومة من قبل الرسامين _ ذات أصل واحد فقط، ولا يقتنيها إلا من طلب رسمها او من آلت إليه ، حيث انه لا يوجد منها إلا لوحة واحدة _ نسخة واحدة _ وهي التي قام الرسام برسمها.

أما الصورة الفوتوغرافية فقد أحدث ظهورها نوعا من الثورة من حيث الإمكانيات المتولدة منها، سواء من قابليتها للاستنساخ إلى أكثر من نسخة، وفي الوقت ذاته تمثل كل نسخة منها أصلاً، وليس مجرد نسخة مقلدة، فضلا عن إمكانية الاقتناء المتاحة ليس فقط لصاحب الصورة، بل للكثير ممن قد يطلب حيازتها أو اقتناءها أو أن يتم تقديمها على سبيل الإهداء، إلا أن الفارق ما بين الصورة المرسومة بالألوان، والصورة الفوتوغرافية لا يقتصر فقط على إمكانية الأخيرة في القدرة على الاستنساخ منها، بل للفروق الطبيعية المكونة لكل منهما، والتي تؤثر بالضرورة في كيفية تعبير كل واحدة منهما عن ذلك الواقع، وهذا ما ينسحب أيضا على الصورة السينمائية فكما يقول "بول وارن" في هذا الصدد: "وهنا نشعر للوهلة الأولى _ أننا قد وضعنا إصبعنا على التناقض بين الرسم والسينما أو بين فن يعبر عن الواقع بالرموز، وفن يعبر عن الواقع بالواقع نفسه"[1]، فالصورة الزيتية أو المرسومة بأي نوع من أنواع الألوان أو الإصباغ، هي في نهاية الأمر مجرد رموز تشكل وتكون صورة تشبه الواقع، أما الصورة الفوتوغرافية أو السينمائية، فهما يعبران عن الواقع في أيٍّ من أشكاله _ صورة شخصية أو صورة للطبيعية _ الخ، بأشكال الواقع ذاته دونما اللجوء إلى أي رموز أو أي وسائط أخرى.

لذا كانت الصورة الفوتوغرافية هي البداية الجينية لولادة الفن السينمائي، فالشبه القريب فيما بين الصورة الفوتوغرافية والواقع كان غير مسبوق في أي من الفنون البصرية السابقة عليها، بل أنها أتاحت أيضا رؤى غير مسبوقة من الإنسان للعالم، وكما تقول "سونتاج": "بواسطة الصور الفوتوغرافية، يمس العالم سلسلة من الجزيئات المفككة والطليقة، ويصير التاريخ والماضي والحاضر جملة من النوادر والأحداث المتفرقة"[2] ، فعبر الصورة الفوتوغرافية أمكن للإنسان تحقيق قدرته على الإمساك بتفاصيل الحياة، أصبح متاحا للإنسان إمكانية تسجيل اللحظات الخاصة في حياته، بل وإمكانية تبادلها أو إهدائها إلى الآخرين، وعبرها أصبح التاريخ مسجلا بشكل بصري وبدأ في الوقت ذاته لا يعتمد على الحكي الشفهي، أو التدوين الكتابي في توصيل هذا التاريخ للآخرين، وإنما يعتمد على

[1] – بول وران، السينما بين الواهم والحقيقة، صـ٣٦
[2] – سوزان سونتاج (في) جون برجر، وجهات في النظر، صـ١٢٢

التسجيل المرئي للحدث الذي يرتكن إلى الفعل المتحقق بصريا، إلى الوجود العيني المادي للحدث وللأشخاص.

الصورة الفوتوغرافية هي محاولة للإمساك بالحدث وتجميده في لحظة محددة بعينها، وهي أيضا تمثل تحقيق الروابط المكانية المحيطة به، إلا أنها تفتقر إلى السيولة في الزمن، إلى انسيابه المستمر من لحظة إلى أخرى، لذا فإن الإنسان بعد أن أصبح مسجلاً في الصورة الفوتوغرافية، أضحى يحلم بإمكانية تحريك ذلك الانطباع البصري المسجل على شرائح الفيلم أو أوراقه، يحلم بتحريك تلك الصورة الشبيهة الساكنة، ومن هنا ولدت الرغبة في إيجاد الصورة السينمائية المتحركة.

أولا . نشأة السينما

أتت السينما لكي تضيف فنا جديدا إلى الفنون السابقة في الوجود عليها، والتي استقر الإنسان على أنها تمثل أنواع الفنون المختلفة، إلا أن السينما التي بدأ ظهورها في نهاية القرن التاسع عشر بعد سلسلة طويلة من التجارب الممتدة جغرافيا على مدار أوروبا والولايات المتحدة من أجل تحريك الصورة الساكنة. قد ولدت وسط "كم" و"كيف" من المتغيرات العلمية والفلسفية، لذا فهي قد أتت وسط خضم حركة كبيرة وفاعلة من التبدل في كافة المفاهيم التي كانت راسخة لدى الإنسان عن العالم، والتي أثرت في تشكيل رؤى الإنسان في القرن العشرين وجعلته قرناً يحوي من التغيرات الكبيرة والعميقة في كافة أشكال المعرفة (علم النفس _الانثروبولوجيا _الاقتصاد _الثورات) والتي ألقت بوجودها الكثيف في حياة الإنسان وجوانبها المختلفة، وبالتالي أثرت في أنواع الفنون الإنسانية.

إلا أن هذه الفنون كانت تتمتع بكونها ذات تاريخ فني ممتد زمنيا على مر العصور السابقة، لذا فقد كانت هذه الفنون تتطور وتتغير بنيتها الداخلية عبر العلاقة الجدلية بينها وبين الآراء والنظريات والأفكار المحيطة بها، ولكنها تستند في ذلك إلى تاريخها الطويل والذي يحقق لها نوعا من الغلاف الواقي من التصدع أمام تلك المتغيرات إلا أن السينما حينما ولدت _نشأت_ لم تكن ذات أي تاريخ يسبق عليها، وإنما ولدت في حقيقة الأمر كمجرد تطور تقني في المقام الأساسي، حيث "لم تنشأ الصور المتحركة كفن، بل نشأت كآلة، ذلك أن الصور المتحركة وليدة الاختراع. أي أن الآلات التي تصنع الصور والتي تجعلها صورا متحركة، وليدة الاختراع وبذلك تكون عبارة "الصور المتحركة" منطوية على كل من الآلة والفن"[1].

[1] – البرت فولتون، السينما آله وفن، صـ٣٣

فالسينما قد بدأت كمجرد اختراع علمي في مجال البصريات والحركة الميكانيكية من أجل إمكانية التقاط صورة الحركة أي كان نوعها ، بل ولديها القدرة أيضا على تسجيل تلك الحركة على شريط الفيلم الخام، أيا هي جهاز لديه القدرة على تسجيل الحركة بشكل بصري لا أكثر، إلا أن هذه الإمكانية كانت ذات أثر فائق القوة من حيث التأثير على المتلقين الأوائل لتلك التسجيلات البصرية، و"بالنسبة لأصحاب العروض السينمائية الأوائل كان ما يهم بحق أن الصور تحركت. أما الجمهور... فقد كان مفتونا إلى درجة عدم ملاحظة أن خلفيات المشاهد كانت هي الأخرى تتحرك.. أوراق الشجر. الأمواج على الشاطئ. جمهور غير معنى جديا بما يرى. كان كل مشهد أو حدث مألوف في الحياة مثيرا بذاته على الشاشة"[1]، فالاهتمام بهذا الجهاز والإمكانيات الخاصة به، كان ينصب على نقطة واحدة سواء من العارضين أو المعروض عليهم ألا وهي تسجيل وإعادة عرض تلك الحركة المصورة.

فقد كان الاهتمام آنذاك منصبا على التأثير المتولد من عرض تلك الحركة على الشاشة أمام أعين المتفرجين الذين لم يسبق لهم أن شاهدوا مثيلا لها من قبل، لذا كان اهتمامهم منصبا على تلك الحركة الأساسية التي يرونها وليس على الحركات الفرعية . الأقل وضوحا من حيث الحركة . بالصورة، كان اهتمامهم منصب على قدرة هذا الجهاز على تسجيل حركة أبسط الأشياء وأكثرها ألفة وإعادة عرضها مرة أخرى، إلا أن هذا الجهاز لم يكن يعني بأي حال من الأحوال أنه هو فن السينما حيث "كان السينما توغراف شيئا بعيدا، لا يزال، عن السينما. فما قدمه مخترعو ١٨٩٦-١٨٩٩، كان آلة فحسب، لا وسيطا فنيا متكاملا. كان التمكن من تسجيل صورة متحركة ثم عرضها على الشاشة إنجازا تقنيا ليس لاستخدامه آفاق واضحة ولا مبادئ جمالية بالطبع"[2]، فالسينما آنذاك لم تكن تتجاوز مجال كونها اكتشافاً علمياً دشن آلة التصوير كاختراع لتسجيل الحركة المرئية وكافة مرئيات الوجود الإنساني، فلم يكن هناك أية قواعد أو أسس من الممكن أن تجعل من السينما "فنا"، لا مجرد آلة لتسجيل المرئيات، وهذا ما يؤكده رأي "أديسون" حينما يقول: "أنني أؤمن انه في السنوات القادمة من خلال جهودي وجهود ديكسون ومايبريدج وماري ... وغيرهم ممن سيدخلون هذا المجال دون شك، سيمكن تقديم تسجيلات لعروض الأوبرا من دار الأوبرا ميتربوليتان بنيويورك دونما أدنى اختلاف عن الأصل بفنانين وموسيقيين قد فارقوا الحياة منذ زمن طويل"[3]. وهذا الرأي إن أكد على شيء فإنه يؤكد على أن مخترعي جهاز السينما كانو يرون أنها مجرد آلة لتسجيل المرئيات، فتتيح تسجيل عروض الأوبرا

[1] - ديفيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية، صـ٢٥٦
[2] - المرجع السابق، صـ ٢٥
[3] - أديسون (في) المرجع السابق، صـ ٢٥

وغيرها بالطبع، مما يتيح حفظها لمدة طويلة من الزمن بعد رحيل من سجلت لهم، أي أن النظرة إليها لم تكن ترى فيها أنها من الممكن أن تمثل فنا من الفنون القائمة(آنذاك).

أ . الحركة المرئية ركيزة لفن السينما

تحولت السينما إلى كونها فنا من الفنون الإنسانية الأخرى عندما تم التنبه من قبل صانعي الأفلام إلى قدراتها وإمكانيتها _السينما_، في تسجيل أجزاء من الحياة ومن الواقع الإنساني المعاش وإمكانية عرضه مرة أخرى، فضلا عن استيعابهم لتأثير قوة الصورة السينمائية على المتفرجين في كونها تسجل عالماً متحركاً، "وبهذا فإن فكرة "أن السينما هي الحركة" ولدت مع اختراع السينما ذاتها، ويمكننا أن نقول أن كل تطور تكنيكي للفن السابع إنما هو نتيجة مباشرة لاحتياج السينمائيين والمتفرجين إلى التعبير عن الحركة بصورة أفضل"[1]، فالحركة كانت هي أيضا المفجر الأول والأساسي لتحول السينما من كونها مجرد اختراع علمي لتسجيل المرئيات إلى كونها "فنا"، وعلى الرغم من أن الحركة كانت هي المحور الأساسي في كون السينما "اختراعاً علمياً"، فقد كانت هي السبب في تحولها إلى أن تصبح "فنا" وذلك عندما حدث الوعي بأهمية ومركزية هذه الحركة المرئية، وبذا تحولت الحركة إلى بؤرة الاهتمام وأصبحت تلازم كل تطور وتغير في أسلوب السينما من أجل التعبير عن هذه الحركة، بل وتقديمها بشكل أفضل وأكثر فاعلية.

بدأت السينما في الوجود من لحظة "صفرية"، فقد بدأت بلا ماض خاص بها، أي بلا تاريخ فني يمكنها الاستناد إليه، ولا يمكن أن نعتبر التجارب الأولى لتحريك الصورة مساوية أو "معادلة" لحركة "الصورة السينمائية" بشكل فعلي، وبسبب هذا الوضع "الصفري" الشاذ والغريب، كان لابد للمخرجين الأوائل من البحث الدائب عن شكل وأسلوب خاص لهذا الوافد الجديد، يمكنهم أن يقدموا من خلاله تلك الحركة البصرية _المسجلة _ والمتدفقة في الزمن، فالسينما في المقام الأساسي هي فن مرئي يعتمد على حركية الصورة، وفي أثناء البحث عن هوية خاصة بالسينما، كان من الضروري اللجوء بشكل مباشر إلى استيعاب أساليب الفنون الأخرى _ السابقة عليها _ داخلها، بل واستدماجها أيضا، كضرورة حتمية من أجل التكشف والبحث عما يمكن أن يتلائم مع السينما، مثل الفنون التشكيلية، الرواية، المسرح.

وبعد فترة زمنية اكتشف صانعو السينما عبر التجربة أن هناك فروقا جوهرية في الاختلاف بينها وبين تلك الفنون، فالرسم، وعلى الرغم من التشابه الظاهري له مع السينما

[1]- بول وران، السينما بين الوهم والحقيقة، صـ ٣٦

من حيث مبدأ التكوين في كليهما، فإن اللوحة لا يمكن أن تكون إلا ذات تكوين وحيد وثابت ونهائي، أما السينما فتتميز بكونها ذات تكوينات متعددة ومتحركة في ذات الوقت، لكن هذا لا ينفي استدماج مفهوم التكوين التشكيلي داخل منظومة السينما (للكادر) بعد إدخال مفهوم التعدد والتغيير على هذا المفهوم من أجل أن يتناسب مع بعد الحركة والتنوع الموجود و"المكون" للسينما، فضلا عن أن السينما في بدايتها الأولى لم تكن تهتم إلا برصد حركة الواقع دون أي تدخل من جانب صانعيها في إبراز أو التركيز على أي شيء بخلاف الحركة الدائرة أمام الكاميرا، حيث "كانت الكاميرا فوق حاملها ثابتة لا تتحرك، وعدساتها بسيطة، فهي تسجل الواقع كما هو. وكان عمل السينمائي، الوحيد الاختيار، فهو يستبعد من مجال الكاميرا الأشياء الثابتة، ويصور الأشياء المتحركة وحدها"[1].

وهكذا لم تكن هناك أي قواعد أو جماليات، فالأمر ينصب بأكمله على تصوير وتسجيل الحركة، ولا شيء إلا الحركة، فقد كانت هي الشكل السحري الذي استحوذ على عقول ومخيلة المتفرجين الأوائل فقد تحقق الحلم في تحريك الصورة الساكنة أخيرا، وأصبح هناك إمكانية تسجيل حركة الإنسان، وحركة الحيوانات، وحركة الأشياء، بما يشابه ما يحدث في الواقع والطبيعة، وهكذا أتيح للمشاهدين أن يروا القطار وهو يصل إلى رصيف المحطة في أفلام الإخوان "لومير" Lumier من دون أن يذهبوا إلى محطة القطارات، بل من دون حتى أن يغادروا قاعة العرض السينمائي. وبغض النظر عن لحظات الرعب التي حلت بهم آنذاك.

ب . الإيهام بالواقع

حققت السينما في نهاية المطاف ما لم يحققه أي فن آخر سابق عليها، فالمتفرج في ذلك الوقت لم يكن متوفراً لديه أو يخطر في ذهنه رؤية قطار يتحرك على خشبة المسرح، وبهذا حققت السينما أكثر الأشياء التي لم تحققها الفنون الأخرى، ألا وهي "الإيهام بالواقع"، وذلك بشكل غير مسبوق، ولقد جاءت الصورة الفوتوغرافية "الساكنة" في البداية لتوجد هذا الشبه، "ثم جاءت السينما والسينما كاختراع تقني قبل أن تكون فنا هي صور فوتوغرافية متحركة. وقد ساهمت قدرتها على تسجيل الحركة في رفع درجة الثقة بالمصداقية الوثائقية للفيلم أكثر فأكثر"[2]، فالسينما بدأت في تثبيت أقدامها بقوة بين باقي الفنون الأخرى، اعتمادا على الشبه الشديد بينها وبين الواقع، وكان هذا، هو المجال الذي لا تنافسها فيه أيًّ من

[1] – المرجع السابق. صـ ٣٦
[2] – يوري لوتمان، مدخل إلى سيميائية الفيلم، صـ٢١

الفنون الأخرى، "فالأدب والمسرح والرسم والموسيقى والنحت والخطابة والبانتوميم... الخ. فنون تعبر عن الواقع بعدد من الإشارات أو الرموز أو المواد ذات الطبيعة الرمزية ولكنها شيء مختلف عن الواقع الذي تعبر منه. أما السينما فهي الفن الوحيد الذي يعبر عن الواقع نفسه"[1]، وعلى الرغم من كون السينما تقدم صورة شديدة الشبه إلى حد كبير مع الواقع إلا أنها في الوقت نفسه ليست هي الواقع.

ما نراه على شاشة العرض، ما هي إلا صورة ذات بعدين فقط، في حقيقة الأمر، ولا يوجد بها أي بعد ثالث، ومع هذا، فهي تقدم أشباهاً أو صوراً للممثلين والأشياء والحيوانات التي تم تصويرها من قبل على الأفلام، ولكنهم ليسوا الأشخاص أو الأشياء أو الحيوانات الحقيقية الموجودة بالواقع، وعلى الرغم من المعرفة المسبقة لدى المتفرج بهذه الحقيقة، إلا أنه يتعامل مع ما يدور على الشاشة من أحداث على أنه شيء حقيقي، " تجدر الإشارة مع ذلك إلى أن المقصود هنا ليست أمانة النقل المطلقة بقدر ما هو ذلك الاعتقاد والانفعالي للمتفرج، والذي يصل إلى حد الإيمان بأن ما يراه أمام عينيه هو حقيقي تماما"[2].

والمصداقية التي يسبغها، بل ويسقطها المتلقي على ما يدور على الشاشة من أحداث، لا تعتمد بشكل أساسي على أمانة أو حرفية المطابقة ما بين الواقع من جهة والواقع الفيلمي من جهة أخرى، بل هي ناشئة من رغبة هذا المتلقي في كونه يريد تصديق أن ما يحدث على الشاشة هو الحقيقة بعينها، مثلما يحدث مع ا لرؤى الحلمية. "أني أشاهد كل أنواع الأشياء تعرض أمامي، إن أيا منها غير موجود بالفعل. أظن أني أروح وأجيء، وأجتاز سلسلة من المغامرات في حين أني راقد في فراشي، بكل طمأنينة، إني استمع لنفسي وأنا أتكلم، وأتوقع أن يأتيني جواب، ومع ذلك فأنا وحدي، ولا أتلفظ بشيء، من أين يأتي هذا الوهم؟ ولماذا نظن أن الأشخاص والأشياء موجودون حقا وفعلا؟"[3].

العبارة السابقة والتي يذكرها "هنري برجسون" Henri Bergeson عن عالم الحلم، والذي يبدو إلى حد كبير مشابه لعالم الفيلم، حيث أن الإنسان وهو نائم يشاهد العديد والكثير من الأشخاص والأماكن والأشياء، التي قد تكون متباعدة ولا رابط بينهم، كل هذا يحدث وهو نائم، وأثناء النوم يسيطر عليه الإحساس بأن ما يشاهده في حلمه هو الحقيقة، أو هو يحدث فعليا كواقع، وكذا السينما، فالمتفرج يجلس على المقعد بدار العرض، ينتقل عبر الشاشة بين الأماكن المتباعدة، ويشاهد أشخاصاً وأشياء ومواقف تحدث، والمتفرج يعتقد أن ما يراه هو الواقع، فعالم الحلم وعالم الفيلم يشبهان عالم الواقع إلى حد كبير، "وإذا كانت

[1]– بول وران، السينما بين الوهم والحقيقية، صـ٧
[2] – يوري لوتمان، مدخل إلى سيميائية الفيلم، صـ٢١
[3] – هنري برجسون، الطاقة الروحية، صـ٧٨

السينما هي (فن الواقع) فإن هذا لا يجعلها فنا طبيعيا _ فإن الفن الطبيعي شيء لا وجود له، بل أن التسمية نفسها تحتوي على تناقض في الألفاظ. وعندما نقول مع بازوليني أن السينما هي فن الواقع كما هو على الشاشة، فإن هذا العمل يعد نقل، والنقل ليس فنا"[١].

فالسينما ليست هي الواقع ولا يمكن أن تكونه بشكله أو بحالته العادية، وإنما هي واقع فني، واقع معدل، وإن كانت هي أكثر الفنون قربا في الشبه بالواقع، إلا أنها لا يمكن أن تكون مجرد نقل حرفي، وإلا كان هذا نفيا لكونها فناً، إلا أنها تتميز بشكلها وأسلوبها الحيوي في تقديم ذلك الواقع، لذا فهي تقدم لنا إيهاماً بالواقع، وليس الواقع نفسه، ويتجلى هذا عبر ذكريات "جان بول سارتر" Jean Paul Sartre عن مشاهدته الأولى للعروض السينمائية وهو طفل فيقول: "وكانت السينما مظهرا مشبوها كنت أحبه حبا ماجنا لما كان ينقصه بعد. ذلك الجريان، كان كل شيء، ولم يكن شيئا، كان كل شيء محولا إلى لا شيء: لقد كنت أشاهد هذيان جدار، كانت الجوامد قد حررت من كثافة كانت تزحمني حتى في جسدي، وكانت مثاليتي الفنية تغتبط لهذا التقلص اللا متناهي، وفيما بعد ذكرني دوران المثلثات وانتقالها تسرب الأشكال إلى الشاشة، وقد أحببت السينما حتى في الهندسة المسطحة"[٢]، إن ما ذكره "سارتر" يؤكد على حيوية العرض السينمائي وإبهاره، وكذلك على مشابهته للواقع وكذلك عدم تطابقه مع هذا الواقع، إلا انه يتميز بكونه عالماً ذا أجواء سحرية، تضفي عليه بعدا شديد الخصوصية، لا يتكرر في أي فن آخر، فهو عالم متحول، متبدل، غير ثابت، والأشخاص التي ترى تتغير ويحل آخرون محلها، الأشياء تختفي وتظهر أشياء أخرى، الأحداث التي تدور أمام الأعين تؤثر في النفس وتختلط بها، هذا كله يعطي للسينما جاذبية خاصة، لم تكن متاحة من قبل، ولا تتاح إلا عبرها، ومن خلالها فقط.

ثانيا . السينما كوسيلة دعائية (ايديولوجية) IDEOLGY

كانت الحركة تشكل محور اهتمام صانعي الأفلام، وبؤرة تركيز المتفرجين في بداية نشأة السينما، إلا انه مع مرور الوقت بدأت الحركة كهدف "مطلق" تفقد جاذبيتها من قبل المتفرجين، ولم تعد ذلك العنصر الحيوي الذي يجذبهم إلى الذهاب لدور العرض لرؤية الأفلام، فلقد تخطى المتفرجون مرحلة أن يكتفوا بمشاهدة وصول القطار إلى المحطة، أو حتى رؤية خروج العمال من "مصانع لومير"، لذا كان على صناع السينما أن يلجأوا إلى

١ – بول وران، السينما بين الوهم والحقيقة، صـ١٠
٢ – جان بول سارتر، سيرتي الذاتية (الكلمات) صـ٩١

تقديم الحركة في إطار وسياق يمنحها "معنى ما" أكثر من مجرد كونها "حركة" فقط، وعلى هذا لجأت السينما إلى الأشكال والأساليب السابقة التجهيز، والمتوفرة في الفنون الأخرى، وذلك من أجل أن تستمر في البقاء والاستمرار، فقد كانت المكاسب التي حققت من عروض الأفلام من الضخامة، بحيث أصبح من الواجب استمرار هذه الصناعة والتجارة، دونما توقف، لذا فقد بدأ الجانب القصصي يغزو السينما، التي كانت قد بدأت بشكل وثائقي.

كانت السينما بلا تاريخ فني كما سبق وأن ذكرنا، لذا تحولت السينما إلى كافة الأنواع والأشكال الفنية التي تحقق لها الاستمرار، والنجاح، تحولت _ السينما _ إلى القصص الأدبية، والنصوص المسرحية، والحكايات الخرافية، والأساطير، كانت هذه الأنواع هي المعين الذي نهلت منه السينما، حتى تحولت إلى أسطورة كاسحة لا يوقف تقدمها شيء، "وقد ظهر الفيلم منذ البداية من جراء الأساليب المتبعة في صناعته واستنساخه وتوزيعه، ملائما أشد الملاءمة، لأن يكون سلعة للاستهلاك الجماهيري"[١].

لقد كان التطور السينمائي واكتشاف صانعي السينما لإمكانيتها ناشئاً من كونها "فنا" جماهيريا، يتم استهلاكه على نطاق واسع، وقد ساعدت في هذا الانتشار طبيعة السينما الاستنساخية ، حيث يمكن أن يوجد من الفيلم الواحد عشرات النسخ، بل ومئات النسخ، والتي تعرض في عدة أماكن متباعدة في آن واحد، فضلا عن قلة تكلفة مشاهدة العرض السينمائي مقارنة بالفنون الأخرى كالمسرح بالإضافة إلى تميزها البصري المفتوح الأفق، حيث أنها تقدم الأماكن الطبيعية، والبحيرات، والأنهار، وكافة الأماكن التي تعجز عن تقديمها باقي الفنون، فضلا عن أن استدماجها للفنون الأخرى أتاح لها أن تستمر وتنمو، وتتحول إلى فن راسخ في تواجده (الفيلم) بين باقي الفنون، "ولم تتوان صناعة التسلية عن استغلال الإمكانات المتاحة له إلى أقصى حد ممكن. فإن في مقدوره أن يستخدم الصورة والصوت والموسيقى، واللون والمكان والزمان غير المحدودين وعددا لا نهائيا من الأشخاص ومخزونا لا ينفد من أدوات التمثيل، أن يستثير في مخيلات الجمهور رؤى خادعة كاملة دون أدنى جهد ذهني من جانبهم"[٢]، هكذا كان التطور السينمائي قائما على شقين، الأول وهو الاستمرار في البقاء كفن جماهيري ذي مرتبة أولى، والثاني هو الوجود الفني والذي يختص بالبحث عن أسلوب خاص بها ومميز لها.

ولا يمكن أن نعزل شق الاستمرار عن شق الوجود، فالسينما قد تحولت إلى صناعة، تحولت إلى "سلعة تجارية" ذات أرباح واسعة النطاق، ولا يمكن تغافل تأثير هذا على هذه

١ – ارنولد هاوزر ، فلسفة تاريخ الفن، صـ٣٨٣
٢ – المرجع السابق، صـ٣٨٣

الصناعة، وقد أسهمت التطورات التي أدخلت على السينما في مراحل لاحقة من عمرها مثل الصوت، والألوان اللذين كانا يعملان كعناصر جذب للجمهور من أجل تحقيق المزيد من الأرباح، وفي تكوين الأسلوب الخاص بالسينما.

وضع الانتشار الجماهيري للسينما في بؤرة الاهتمام لكونها أحد وسائل التعبير الأيديولوجي _ الفكري _ والذي يمكن من خلالها بمنتهى القوة والفاعلية، لسرعة انتشارها وتوغلها جماهيريا، "فقد اقتحم هذا الاختراع المذهل حياة البشرية بسرعة لم يسبق لها مثيل في الماضي. وفي المدن الرأسمالية أضحت السينما جزءاً لا يتجزأ من الحياة اليومية. أسوة بالحمامات العامة، والخمارات، والكنيسة وغيرها من المؤسسات الحميدة أو غير الحميدة"[1]، ومن هذا المنطلق كان الاهتمام بدور السينما الفاعل والحيوي في حياة المجتمعات الإنسانية، حيث أن السينما يمكن أن تتخطى كونها وسيلة تسلية فقط، وتمسي إحدى وسائل التوجيه والبث الفكري للآراء والمعتقدات، وهذا بسبب انتشارها كوسيلة "للتسلية" وسط التجمعات الإنسانية المختلفة، وأيضا الإقبال الجماهيري الكاسح لها، ومن هنا كانت مقولة "لينين" Lenin عن السينما التي تؤكد وعيه الشديد بها وبكيفية وضرورة توظيفها في إطار الاستخدام داخل أدوات الثورة البلشفية حيث يقول: "بأن السينما أهم الفنون بالنسبة لنا"[2] ، فقد كانت آنذاك هي أسرع وسيلة لنقل، ونشر الأخبار والأحداث، لأنها تعتمد على الصورة، والتي هي كشكل "أيقوني"Iconic تصل إلى أكبر عدد من الناس الذين يجهلون القراءة، بالإضافة إلى كونها تحوز أكبر عدد من المشاهدين في العرض الواحد، بل ويمكن عرض نسخة من الشريط الفيلمي في أكثر من مكان متباعد في نفس التوقيت، لذا كان ينظر إليها كآلية هائلة لبث ونقل الأفكار والآراء الأيديولوجية وكأحد وسائل الدعاية، "فهذه الوسيلة التي بين أيدينا هي أفضل وسيلة للدعاية، سواء كانت هذه الدعاية تقنية، أم ثقافية، أم مناهضة للإدمان على الكحول، أم صحة، أم سياسية. إنها تيسر القيام بدعاية هي في متناول فهم الجميع وجاذبة لاهتمام الجميع، ودعاية تستحوذ على المخيلة"[3].

فقد كان تأثير السينما على الجماهير شديد الفاعلية، وكان " ليون تروتسكي" Lion Torosky يرى أن دورها لا يجب أن يقتصر على مجرد التسلية فقط، أو على كونها أداة ترفيهية، بل من الممكن أن يتسع أفقه ليشمل جوانب حياتية مهمة ومؤثرة في المجتمع، سواء على مستوى النقد والإصلاح أو على مستوى التوجيه السياسي، مثل محاربة إدمان

[1] – ليون تروتسكي، الثورة والحياة اليومية، صـ ٥١
[2] – جماعة من الأساتذة السوفيات، أسس علم الجمال الماركسي اللينيني، صـ١٨٦
[3] – ليون تروتسكي، الثورة والحياة اليومية، صـ٥١، ٥٢

الكحول، أو طرح الإرشادات الطبية لمواجهة مرض ما، أو تقدم آراء سياسية، وهذا ما نجد أنه قد طرح، وتم تقديمه في أفلام مثل "الأم" لـ "بدوفكين"، و"المدرعة بتومكين" لـ "سيرجي ايزنشين"، والتي من خلالها تم طرح أفكار الثورة، وكان هذا الاهتمام التوجيهي للسينما يعتمد على أنها ذات مردود سريع الأثر فيمن يشاهدها، مما حدا ببعض الجهات في المعسكر الرأسمالي المقابل(الولايات المتحدة الأمريكية) بأن تنظر إليها بنوع من الشك والارتياب في أوائل ظهورها، وقد قوى هذا الإحساس الرغبة في وضع السينما تحت المراقبة والتحكم، نتيجة لطبيعتها الحية والحيوية، مما حدا بالمحكمة العليا الأمريكية أن ترفض منح السينما الحرية الدستورية التي كانت ممنوحة للصحافة آنذاك في أول القرن الماضي وقد ذكر الحكم: "لا يمكن استبعاد أن عرض الصور المتحركة هو شغل صاف وبسيط... هي مجرد عروض لأحداث وأفكار ومشاعر منشورة أو معروفة، حية، مقيدة وممتعة دون شك... لكنها أيضا قادرة على الشر، ولديها القوة على ارتكابه، وربما قوتها هي الأعظم بسبب جاذبيتها وطريقتها في العرض"[1]، فالسينما على الرغم من بساطة أسلوب عرضها، فإنها تمتاز بالجانب "الصوري" فيها (الأيقوني) الذي يلعب دورا هاما في انجذاب المتلقين لها، فهي على الخلاف من الصحافة، التي تعتمد على الكلمات في طرح وعرض ما تريد قوله للقراء _ وإن كان هناك جانب "أيقوني" خاص بالصورة الفوتوغرافية المصاحبة للمقالات _ حيث تستلزم الصحافة القدرة على القراءة، أي أنها تستدعي في تفهمها أن يكون هناك مستوى تعليمي معين، أما السينما فهي مفهومة حتى من غير المتعلمين، ولا تستلزم إلا القدرة على المشاهدة، لذا كانت حيوية العرض السينمائي ومشابهته للواقع، مثار خوف وقلق من قوة تأثيره في المتلقين لها.

فكل شيء يُرى على الشاشة، هو متحرك ويحدث عبر صورة متجسدة بأشخاص وأماكن وأحداث أمام الأعين، لا مجرد قول أو كلمات مطبوعة، لذا فإن التقرير الصادر عن المجلس الوطني للأخلاق العامة ببريطانيا عام ١٩١٦: ذكر: "إن للصور المتحركة تأثيرا عميقا في النظرة العقلية والأخلاق للملايين من شبابنا... ونحن لنا عملنا في صورة الاقتناع العميق بأنه ما من مشكلة اجتماعية تتطلب اليوم الجهد المخلص أكثر من هذه المشكلة"[2]، فالسينما منذ بداياتها الأولى قد فجرت مناقشات حادة حول مدى تأثيرها الأخلاقي، والفكري على المتلقين، وعلى الرغم من الشبه الظاهري بينها وبين المسرح _كوسيط سمعي بصري _، ولكن فاعليتها وحيويتها وانفتاحها على العالم، وقرب شبهها من الواقع كان أكثر من المسرح.

[1] – رايموند وليامز، طرائق الحداثة، صـ١٥٣
[2] – المرجع السابق، صـ١٥٤

لذا فقد بدأت الدراسات حول قوة تأثيرها في المتلقين، من حيث قدرتها على التغير الاجتماعي والأخلاقي، ومن هذا المنطلق بدأت المحاولات البحثية من أجل تصنيفها، بل وتقنينها من أجل إيجاد إمكانية ما، وقواعد ما، بغرض السيطرة والتحكم على تأثير هذا الوافد الجديد، الذي انتشر وتوغل داخل التجمعات البشرية على مدار العالم، بل أن البعض، ومنهم "ليون تروتسكي" تصور أن للسينما القدرة على منافسة دور العبادة في دورها الاجتماعي، بل وكافة أماكن النشاط الاجتماعي الأخرى، فهو يرى "أن السينما تنافس الخمارة، بل وتنافس الكنيسة أيضا. وقد تكون هذه المنافسة قاضية بالنسبة للكنيسة إذا ما أكملنا فصل الكنيسة عن الدولة الاشتراكية بقران هذه الدولة الاشتراكية والسينما"[١].

فالرغبة في الإمساك بتلابيب السينما وجعلها مقترنة بالدولة الاشتراكية (آنذاك)، على حد قول "تروتسكي" إنما يعود إلى إدراك أهمية السينما وفاعليتها في التأثير على المتلقين لها، ومن هنا كان الهدف في الاعتماد عليها وعلى الإمكانيات الكائنة بها كعنصر فاعل في آلية الدعاية والترويج للأفكار والآراء والمعتقدات الخاصة بالثورة البلشفية، والتي سيتم تسريبها من خلالها، وقد كان "لينين" و"تروتسكي" على وعي تام بأهمية الاستحواذ على هذا الفن ووضعه في خدمة الدولة الاشتراكية، بل وجعلها من الأولويات الأولى لها، حيث أنها لا تعتمد إلاّ على قدر بسيط من الثقافة لدى متلقيها، "والشغف بالسينما ناجم عن رغبة في التسلية، في مشاهدة أشياء جديدة ومجهولة، في الضحك، وفي البكاء أيضا ولكن على شقاء الآخرين وأحزانهم، كل هذه المتطلبات تلبيها السينما على نحو مباشر، مصور، حي، وذلك دون أن تستلزم أي شيء من المشاهد ولا حتى ثقافة بدائية"[٢].

السينما لديها القدرة على اختراق وجدان أي متلق بسهولة ويسر، بالإضافة إلى قدرتها على حمل "العالم"، وتقديمه إليه دونما مجهود منه، بل أن البعض قد اعتبر مفهوم التسلية، الذي تعتمد عليه السينما مفهوماً "وهمياً" لا وجود له، حيث إن السينما أحد عناصر تشكيل الوعي الجماهيري، لذا يرى "هربرت شيللر"،Herbert Schiller أن مفهومي "التسلية" و"الترفيه" بشكلهما "المطلق" الخالي من "القيمة" أو من "وجهة النظر"، افتراض لا وجود له، حيث أن هذين المفهومين قد طرحا بهذه الكيفية من أجل تدعيم الرأي القائل بأن هذا "الخلو" للعمل الفني أو الفيلمي من أية أبعاد إلا التسلية والترفيه، أي أن أياً منهما غير مؤثر اجتماعيا أو فكريا على المتلقين له! ويذكر هربرت شيللر في هذا الصدد : "ويستعين جهاز تشكيل الوعي الشديد التنوع والذي يستخدم كافة الأشكال المألوفة للثقافة الشعبية _ الكتب الهزلية،

١ – ليون تروتسكي، الثورة والحياة اليومية، صـ٥٢، ٥٣
٢ – المرجع السابق، صـ٥١

الرسوم المتحركة، الأفلام السينمائية، برامج المذياع والتلفاز، الأحداث الرياضية، الصحف والمجلات _ يستفيد لاقصى حد من هذا المفهوم الخاطئ"[١].

وتمارس السينما كأحد عناصر الثقافة الشعبية الدور المنوط بها في هذا المضمار، إلا أن "شيللر" يرى أن الإدعاء بأن هذه العناصر تخلو من القيمة أو من حملها لوجهة نظر ما، إنما يتبنى هذا الإدعاء مفهوم نفي كون هذه العناصر تحمل أبعاداً "أيديولوجية وقيمة" مهيمنة يتم طرحها عبرها ومن خلالها، وبذا فإن أفلام التسلية "المطلقة" لا وجود لها على الاطلاق، "إذ تضخ صناعة وسائل الاتصال ألوانا مختلفة من التسلية والترفيه المحملة بالقيمة، منكرة طوال الوقت وجود أي تأثير فيما وراء الهروب المؤقت من الواقع وحالة الاسترخاء المنتشية"[٢]، فحتى الأفلام التي تعتمد مفهوم التسلية طريقا رئيسياً لها، ومنها أفلام المغامرات والخيال العلمي، تحمل داخلها وفي طياتها "قيماً" ذات معان لا يمكن إنكارها أو حتى إغفالها، ففيلم "يوم الاستقلال"independence day إخراج "رونالد ايمريش" Ronald Emerich، والذي يقدم موضوعاً يدور حول الغزو القادم من الفضاء الخارجي للأرض، ومن خلال هذا الموضوع، يطرح الفيلم مفهوم الوحدة داخل المجتمع الأمريكي _ بالرغم من كونها أمة من المهاجرين _ بالأضافة إلى رسائل ضمنية مختلفة ومستترة تعمل على تغيير الصورة النمطية التى كانت سائدة، ولكن جميعها تعمل في اطار مواجهة هذا الغزو القادم من الفضاء، لذا فهو يبدأ بتقديم شخصية "الزنجي" في إطار جديد ومختلف، حيث يقدمها كأحد الأجنحة الفاعلة داخل بنيان المجتمع الأمريكي، بل انه يقدمها دونما إشارة واحدة إلى كونها شخصية "زنجية"، بل قدمت كشخصية مواطن أمريكي لا يختلف عن الشخصية البيضاء في أي شيء وقد أتى هذا التقديم ملاحقاً لأحداث الاضطرابات والعنف التي قام بها "السود" في "لوس أنجلوس"١٩٩٢، أي أنها كانت عملية ترشيد لشخصية "الزنجي" نتيجة لأحداث اجتماعية. فقد كانت شخصية الزنجي شخصية ترتبط دوما بعالم الجريمة في تاريخ الفيلم الأمريكي، وكانت تحولات تلك الشخصية نحو الصورة الافضل تعتمد على مدى إنتزاعها للمكاسب على أرض الواقع، عندها تبدأ صورتها الفيلمية في التغير، وكل الأفلام سواء من النوعية الخاصة بحرب الفضاء، أو حتى الكوميديا، دوما تحمل "وجهة نظر ما" أو "قيمة ما"، ولا يمكن الإدعاء بأنها خالية من الطرح السياسي أو الاجتماعي، حتى وان كانت تبدو هكذا، فالأفلام تحمل رؤى صانعيها حتى وإن حاولوا إخفاءها.

استخدمت السينما كوسيلة دعائية في عمليات الترويج السياسي المباشر بشكل واضح وصريح، ويكون ذلك الاستخدام معتمدا على مبدأ الخلط ما بين الواقع والخيال، الخلط ما

١ – هربرت شيللر، المتلاعبون بالعقول، صـ ٣٤
٢ – المرجع السابق، صـ ١٠٤

بين الحقيقة والوهم، ففي "الهند" استخدمت السينما كوعاء دعائي في الانتخابات الخاصة بالولايات مستندة في ذلك على اللاوعي السياسي للناخبين، "ففي ولاية اندرا براديش خاض ن. ت. راماراو (١٩٢٣-١٩٩٦)، الذي أدى دور الأرباب المنقذة في حوالي مائة من الأفلام الناطقة بالتلوجو لغة أهل هذه الولاية، خاض المعركة الانتخابية في عام ١٩٨٣ وهو يرتدي زيا بلون الزعفران ويستقل سيارة أشبه بمركبة حربية، ونجح في الانتخابات بوصفه أحد الشخصيات الأسطورية في كتاب المهابهاراتا المقدسة"[١]، فتمثل الأساطير والشخصيات الأسطورية عبر الأفلام قد يوقع في وجدان الجماهير، أن شخصية الممثل والشخصية التي يقوم بأدائها بالأفلام، هما نفس الشخصية أو على الأقل، تكتسب شخصية الممثل أبعاداً من الشخصية المؤداه، التى قد تسبغ عليها أبعاداً غير حقيقية، إلا أن هذا الخلط فيما بين الاثنين قد يتم استخدامه دعائيا على النحو السابق الذكر، أي أن السينما في نهاية الأمر لا يمكن استبعادها عن المنظومة الأيديولوجية أو القيمية أو الدعائية التي تستخدم عبرها أو من خلالها، فهي وعاء بصري سمعي ضخم، يستدمج داخله مختلف جوانب حياة الإنسان.

ثالثا . أسلوبية العرض السينمائي

إذا كانت السينما لديها القدرة على التأثير في المتلقين، اعتماداً على شبهها الكبير بالواقع، فأنها في فترة قصيرة من نشأتها أصبحت ذات حضور يفوق الكثير من الفنون الأخرى، "وخلال خمسة عشر عاما، صارت السينما فنا من الطراز الأول، له نفوذ عالمي، أكبر من نفوذ الرواية، قادر على استعادة إجماع الحضور الذي كان للتراجيديا الإغريقية. وعلى هامش هذا الإجماع المحتمل، تشكل الهاوي والمولع بالسينما، شأنه شأن هاوي الرواية والمسرح أو التصوير، وصار متأثرا بالأسلوب، ذلك الأسلوب الذي، لا يختلط مع موضوع الفيلم"[٢]، فالسينما أصبح لها على مر الأيام والسنوات القليلة من عمرها نفس تأثير

١ – جان فرانسوا بايار، أوهام الهوية، صـ١٣١
٢ – اندريه مالرو، الإنسان العابر والأدب، صـ١٦١، ١٦٢

المآسي اليونانية القديمة في الجماهير من حيث كثرة الحضور إلا أن "اندريه مالرو" ينبه إلى أهمية الأسلوب الخاص بالسينما في التأثير على هذا الحضور، فأسلوب السينما في تقديم الشخصيات والأحداث والأماكن على الشاشة، هو أسلوب خاص بالسينما وحدها، وهو في ذات الوقت قد شكل غواية السينما، (غواية المشاهدة) لدى المتلقين، بل وشكل أيضاً عادات المشاهدة، وجماليات هذا الأسلوب وتفرده، فكما يقول "جورج لوكاتش" George Lukasc: "في السينما فإن الطريقة التي تتابع بها الأحداث هي المسيطرة"[١].

كانت رغبة صانعي السينما الأوائل تهدف إلى استمرار السينما في الوجود، وتهدف أيضا إلى فهم واستخراج الطاقات والإمكانيات الخاصة بالسينما دون غيرها، وإن كانت البدايات الأولى لها، لم تكن قد أرست وبشكل نهائي وحاسم مجموعة الخطوات التي قطعتها السينما من أجل الكشف عن الأسلوب الخاص والمميز لها، والذي يكسبها وجودها القائم، والمستقل بذاته عن باقي الفنون الأخرى، "بمعنى أن مخرجي ومشاهدي الأفلام الأولى لم يكونوا أكثر وعيا بإسهامهم في نشاط من أهل الريف حين يغنون أغانيهم أو يزخرفون الحاجيات التي يستخدمونها في بيوتهم"[٢]، فصناعة الأفلام في الفترة الأولى لم تكن تتعدى كونها صورا متحركة لأشخاص وأشياء غير متاح تقديمها عبر الوسائط الفنية الأخرى، وكانت تقدم بشكل بسيط، غير أن هذه الطريقة لم تستمر طويلا، فقد بدأت السينما تتحرك نحو اكتشاف مجالات أكثر رحابة واتساعا في التعبير، عندها تحولت إلى المسرح كأحد الأشكال البصرية السمعية _الدرامية_ إلا أن صانعي السينما اكتشفوا أن المسرح كاسلوب فني هو اسلوب مقيد لامكانيات الاسلوب السينمائي، على الرغم من التشابه الظاهري بينهما، "فالحس بالزمن في الدراما يعطي أبعاد مرتبطة بالحضور الأبدي، أما الحس الزمني في السينما فيتميز بالصيرورة المتغيرة، التي لا تعطي أي انطباع بالتوقف العميق تجاه الحدث الدرامي فالمسرح مرتبط بالميتافيزيقا الخاصة ويحتوي على كل ما هو حي، لكن السينما تتسم بقوة شريرة وبقدرة مؤكدة على التحديد والتعيين، ويسيطر على الصور المتحركة (إن كل شيء ممكن)، فالتكنيك لديها يعبر عن المطلق، ولذلك فإن حقيقة كل لحظة من اللحظات لا يمكن العثور عليها..."[٣].

إن طبيعتي كل من المسرح والسينما مختلفتان على الرغم من التشابه الظاهري بينهما، فالأول يعتمد على ما هو حقيقي وموجود فعليا من أشخاص وأشياء، أما الثاني فيقدم صوراً لهذه الشخصيات والأشياء. وكذلك تناول الزمان والمكان، فالأول يوجد به

١ – رمضان بسطاويسي محمد غانم، علم الجمال عند لوكاتش، صـ١٣٨
٢ – ارنولد هاوزر، فلسفة تاريخ الفن، صـ٣٨
٣ – رمضان بسطاويس، علم الجمال عند لوكاتش، صـ١٣٨

استمرارية مكانية وزمانية، أما الثاني فمنقطع، فأصغر وحدة مسرحية هي المشهد، أما السينما فأصغر وحدة بها هي اللقطة. والمشهد المسرحي يفرض وجوداً للمكان، "حيث أن المكان المسرحي متواصل، الفعل يجري في مكان موحد له حدوده تعرف عادة بفتحه المسرح"[1]، وهذا التواصل المكاني للمسرح ينشأ أساساً من طبيعة كون المشهد المسرحي هو أصغر وحدات النص على المستوى المكاني والزماني، أما أصغر وحدات الفيلم فهى اللقطة والتي يتكون منها المكان عبر علاقته بين الجزء (اللقطة) والكل (المشهد _ الفيلم)، وكذلك التناول الزمني، فالفيلم لا يعتمد على إطار مكاني (عام) ثابت كما في فتحه المسرح التي تمثل الحائط الرابع الذي تم إزالته من أجل أن نرى ما يحدث ويدور من أحداث على تلك الخشبة، لذا فإن التناول يختلف عند التعامل مع الفيلم، حيث أن "السينما باعتبارها فنا تحليليا يتعامل مع سلسلة من قطع المكان"[2]، فالمكان الفيلمي منقطع وليس متصل وعام وكلي كما يحدث على خشبة المسرح، أي أن المكان السينمائي هو أجزاء من المكان والتي يتم تجميعها لكي تكون الصورة الكلية للمكان، سواء أكان مكان الحدث أو المكان الفيلمي بشكل عام.

فالمكان الفيلمي مرتبط بالضرورة والسببية والتي من خلالها يتحقق على الشريط السينمائي، وهذا الوجود والتحقق المكاني يرتبط ارتباطاً وثيقاً باللقطات في تتابعها وتنوع وتبدل أحجامها، فالمكان الفيلمي لا علاقة له باستمرارية المكان الواقعي ، بل من الممكن أن ينشأ هو في حد ذاته مكانا جديدا تماما لا علاقة له بالمكان الفعلي، وقد قدم الروس تجاربهم في هذا المضمار (تجربة كوليشوف عن الخلق الجغرافي)، لإثبات أن المكان الفيلمي له خصوصيته وطبيعته المختلفة عن المكان الطبيعي، وانه قد يتكون من عدة أماكن لتنشأ مكانا جديدا وأصيلا في حد ذاته. وكذلك الإطار العام للقطة _ حجم اللقطة _، يلعب هو الأخر دورا في تكوين الصورة العامة للمكان، وفي فاعليته كذلك، و"رغم أن اللقطات تستطيع أن تكون مفتوحة أو مغلقة الشكل. إلا أن الصورة المغلقة الشكل تبقى مجرد قطع مؤقتة من كل أوسع"[3]، فدائما المكان المحتوي داخل الإطار (حجم اللقطة) هو جزء من كل أوسع يوجد خارج هذا الإطار، فاللقطات المغلقة تحيل المتلقي إلى ذلك الحيز غير المرئي والذي يقع خارج حدود اللقطة*.

[1] – لوي دي جانيتي، فهم السينما، صـ٣٦٠
[2] – المرجع السابق، صـ٣٦٠
[3] – نفسه، صـ ٣٦٠
* – المكان والزمان وإطار اللقطة سيتم التعرض لهما بفصل دور المونتاج في خلق الدلالة الفيلمية

رابعا . دور المتلقي في العرض السينمائي

حاولت السينما عبر رحلة تطورها أن تكتشف أسلوبها الخاص الذي يختلف عن باقي أساليب الفنون الأخرى، ولقد كان منطلقها في هذا أنها أكثر الفنون شبها – إيهاما – بالواقع، فالفيلم "يقدم صورة كاملة تامة بعد أخرى بطريقة لا يستطيع المشاهد معها أن يرى أو يسمع إلا ما كان في حد ذاته مرئيا أو مسموعا، ولا يقتضي الأمر منه أكثر من أن ينشئ بعض الارتباطات الذهنية"[1]، لذا كان البعض يرى أن الفيلم ذو اتجاه أحادى في التلقي (من صانعه إلى متلقيه) ولذا فإن عنصر التخيل غير متوفر، وكذلك الإمكانية في أن يلعب المتلقي دورا فاعلا في عملية المشاهدة، وذلك بسبب أن الفيلم محدد المسار سلفا، ووفق خطة للرؤية تحدد ما الذي يجب أن يراه ويسمعه المتلقي، وفي أي لحظة من الفيلم، بل وإلى متى تستمر هذه الرؤية بشقيها، (الصورة _الصوت)، وبذلك فإن المتلقي يصبح دوره قاصرا على إقامة بعض العلاقات العقلية بين هذه الأجزاء الفيلمية من أجل ربط الجزء بالكل، أو السبب بالنتيجة، و"... إن الفيلم يعرف فعلا الصورة التي يراد تخيلها، أو انه على أية حال يقود المشاهد من صورة إلى أخرى بحيث يوفر عليه مؤونة استخدام قدراته الذهنية"[2].

نشأ تصور سلبية المتلقي، على اعتبار أن الصورة هي التي لها السيطرة الكاملة على المتفرج، فهى التي تملأ حيز العرض أمام عينه على الشاشة، ثم تتبعها لقطة أخرى، وهكذا يستمر الحال حتى نهاية الفيلم، ومن هذا التتابع القسري للقطات الفيلم، نشأ التصور الخاص بتعطل ملكة التخيل عند المتلقي حيث أن هذا التتابع جبري، ذو اتجاه واحد لا يسمح بأي فسحة للتوقف، أو التأمل، ولذا يسقط المتلقي في "غواية الصورة"، حيث إن جريان الفيلم يشكل عاملاً مهما هو الآخر في جبرية الصورة المعروضة، إلا أن عنصر الجبرية هذا لا يزيح أو يلغي مفهوم الإيهام بالواقع، بل أن المتلقي يستوعب ويتفاعل مع هذا الإيهام عندما يكون صادقا، وماسا لوجدانه، فالمتلقي لا يشاهد الصورة بشكل سلبي تماما، بل هو في حالة من حالات التفاعل مع هذه الصور المعروضة، "وبما أن تصوير حياة الشخصيات يعبر بصدق عن مشاعر الناس وأحاسيسهم وإرادتهم، فإن المشاهد لا

[1] – ارنولد هاوزر، فلسفة تاريخ الفن، صـ٣٨٣
[2] – المرجع السابق، صـ٣٨٤

يلاحظ هذه "الظلال" كما يلاحظ الممثلين (وإن كان لا ينسى هذا) بل يفهم الصورة السينمائية كرؤية موضوعية للحياة الفعلية المصورة، وكتعبير وتصوير للبشر الحقيقيين"[1].

وعلى الرغم من معرفة المتلقي التامة بأن ما يشاهده على الشاشة هو مجرد صورة للأشخاص وليسوا أشخاصا حقيقيين. وكذلك نفس الشيء بالنسبة للموضوعات، فإنه رغم ذلك يتفاعل وينفعل "وجدانيا" مع ما يظهر على الشاشة من مواقف وأحداث وشخصيات، وذلك لأنه يخضع نفسه لهذا الايهام، "والفن يتطلب نوعا من الانفعال المزدوج: إن ينسى المرء أن ما يراه هو محض خيال وفي نفس الوقت الا ينسى ذلك. في عالم الفن وحده يستطيع الإنسان أن يحس بالذعر أمام جريمة ما متذوقا في نفس الوقت مهارة أداء الممثلين"[2]، ففعل المشاهدة يحتوي على تناقض، ما بين استيعاب المتلقي لكون هذا العالم المرئي غير حقيقي، وبين رغبته في التوهم بأنه حقيقي، أي أن ذهن المتلقي يستوعب ويتفهم طبيعة هذا العمل الفني. لذا فهو على مستوى أولي ليس مجرد متلقٍ سلبي تماما، فضلاً عن أن هذه الحالة تحقق متعة المشاهدة لديه، بالإضافة إلى أن هذا العالم الفيلمي ليس هو الواقع وإنما هو وجود موازٍ له، لأن هذا العالم المرئي على الشاشة، هو عالم مكثف، مليء بالحيوية، وبمقارنة مع الواقع الحقيقي المعيش، يتضح أن الأخير رتيب، به كثير من لحظات الملل، تعتريه الكثير من الأحداث غير ذات الجدوى.

لذا فإن تأثير الفيلم على المتلقي يعتمد على مفهوم التذكر لدى الإنسان، "مجرد الذكري أيضا خيال وإعادة خلق ولذا فإن ثمة مرحلة أخرى من تدريب المخيلة، وهي القذف بها في بحار الذكرى، مستدعية إلى عتبات الذهن الأفراد والأماكن التي كان المرء يحبها أكثر من غيرها. سابحة خلال توال عميق من صورها المتباعدة زمانا ومكانا"[3]. إن ما طرحه "الكسندر اليوت" Alexander Eliot عن استخدام وتدريب المخيلة في استدعاء الذكريات هو نفسه نفس منطق الفيلم، بل هو أقرب ما يكون إليه من حيث التعامل الزماني والمكاني، إلا انه موجود داخل الذهن، ولا يتخطى حدوده، على الخلاف من الفيلم الذي يتم عرضه على الشاشة، كما أن الذكريات الإنسانية ليست قاصرة على اللحظات والأماكن المحبوبة فقط، بل أنها تمتد، لتشمل الأماكن والأحداث الحزينة أيضا، إن مفهوم "الانتخاب" أو استخدام الشرائح الذهنية سواء فيما يتعلق بالأحداث أو الأشخاص أو الأماكن، هو نفسه الذي يماثل مفهوم الانتخاب أو استخدام "الشرائح الفيلمية" المستخدمة في السينما، ويعمل هذا التشابه على المستوى الظاهري فقط، حيث إن عمل المخيلة قد يشوبه عدم الانتظام،

[1] – ليكال يولدا شيف، قضايا البحث الفلسفية في الفن، صـ٧٠
[2] – يوري لوتمان، مدخل إلى سيميائية الفيلم، صـ ٢٨
[3] – الكسندر اليوت، آفاق الفن، صـ١٦١

والتشتت، أما الفيلم فهو يعمل وفق نظام شديد الإحكام. حتى وأن كان يبدو ذا طابع مشتت في بعض الأنواع، وذلك من أجل أن يكون هناك ترابط بين توالي وتتابع اللقطات داخل السياق العام للفيلم، من أجل أن تكون هناك قصدية ما للفيلم، وكذلك المتفرج، الذي لا يشكل مجرد متلق سلبي أثناء عملية المشاهدة، فذهنيته تقوم بعمليات الربط والتواصل بين الأجزاء المتفرقة والمتباعدة بالفيلم، ضمن الإطار العام الذي تم تحديده من قبل صانعي الفيلم.

خامسا . الإمكانيات التعبيرية للعالم الفيلمي

"إن كل فن يقوم أساسا على صراع بين الذات والموضوع وبين الخبرة الباطنية والصورة وبين الرؤية الأصيلة والعمل الدائم الباقي. ويبرز هذا الصراع في كل من العملية الإبداعية التي يقوم فيها الفنان بتجسيد رؤياه"[1]، فعملية البناء الفيلمي والتتابع الخاص باللحظات إنما تخضع لتلك العلاقة بين ذات الفنان والموضوع المتناول، وذلك من أجل خروج عمل فني _ فيلم _ ذي دلالة ومعنى، وفي الوقت ذاته له القدرة على التأثير فيمن يتلقونه، وهذا كله لا يتم تحقيقه إلا عبر التجسيد الفعلي للرؤى الفنية والفكرية عبر الصورة، "فيقول إدجار موران أن السبب في هذا التحول الذي طرأ على السينما هو الصورة التي تعد في حد ذاتها غامضة وسحرية، لذلك فهي تستقطب كل أحلام الإنسان"[2].

فالسينما تعتمد على قدرتها الواسعة النطاق في تجسيد، بل والتعبير عن أحلام الإنسان، وهي في ذلك إنما تنهض على مفهوم المشابهة بينها وبين الواقع، وذلك عبر الصورة البصرية، والتي في الوقت ذاته تسبغ عليها نوعا من الحميمية، مما يجعلها متقبلة في حياته، بالإضافة إلى حيويتها الشديدة، فضلا عن أنها تمتاز بالوحدة والتنوع في آن واحد، بل وفي فيلم واحد أيضا، مما حدا بالبعض إلى اتهام السينما بصفة التلفيقية، فكما يقول "ادجار موران" Edgar Morin: "السينما تنزع إلى التلفيقية منذ سيادة الفيلم الطويل. فمعظم الأفلام تلفق موضوعات متعددة داخل الأنواع الكبرى، وهكذا فسوف يوجد في فيلم المغامرة، حب وضحك، وفي فيلم الحب مغامرة وضحك وفي فيلم الضحك حب ومغامرة"[3].

[1] – ارنولد هاوزر، فلسفة تاريخ الفن، صـ٣٨٧–٣٨٨
[2] – بول وران، السينما بين الوهم والحقيقة، ص٣٨
[3] – ادغار موران ، روح الزمان، ج١، صـ٣٦

واتهام "موران" للسينما بكونها تلفيقية، إنما ينبع أساسا من التنوع والتعدد للأحداث المكونة للبناء الفيلمي، حيث انه من الممكن أن يحوي الفيلم العديد من المواقف والعلاقات المتشابكة بين الشخصيات والأحداث كما في بعض الأنواع الفيلمية، ولكن بشكل متغير، إلا أن هذه التكرارية للمواقف، تعتمد على البعد التفكيكي للحياة في الفيلم، وهي أيضا ما يكسب الفيلم المشابهة مع الواقع.

فحياة الإنسان مزيج من تلك العلاقات والأحداث سواء أكانت (حب، كره) أو (فرح، حزن) أو (سعادة، شقاء)، إلا إنها تحدث على مدار عمر الإنسان، أما في عالم الفيلم فهي تحدث داخل هذا العالم الموازي ضمن "حيزه" الزمني، الذي هو _ الفيلم _ مرتبط به، أولا مجال عنده للفكاك من هذا الحيز المحدود، مهما طال زمنه، إلا أنه أحد عناصر تميزه وكما يقول " ليون موسيناك" Lion Mosinak : إذا كانت السينما بسبب كونها تشكيلية، أي كونها فناً محدداً مكانياً، تستمد قسطاً من جمالها من انتظام تشكل الصور. فيجب ألا ننسى أنها لكونها فناً زمنياً طالما أن أجزاء أفعالها متتابعة، لذا تستمد متمم جمالها من التعبير الذي لصورها"[1]، فقوة وجمال السينما _ الفيلم _ يرتبط باستخدام عنصر الزمن لتنظيم ووضع كافة الأحداث في تتابع ونسق سمعي بصري دال، والذي يولد عبر استعمال الزمان، والمكان كإطار عام يلملم ويكثف ويبرز الأحاسيس والأفكار المراد التعبير عنها، "لكن هذا التعبير نفسه، كما رأينا، يجب أن يستمد شطر من قوته من المكان والديمومة اللذين يحددان الصورة بالنسبة للمجموع، وهكذا يجب أن تكون السينما تنسيقا حقيقيا لصور وتيرات"[2]، فالتعبير السينمائي كما يرى "موسيناك" إنما ينشأ عبر العلاقة بين المكان والزمان، بين علاقة اللقطة _كجزء_ والفيلم _ككل_، وهذه العملية التنظيمية تحوي داخلها كل الأشخاص والموضوعات في إيقاع خاص، مرتبط بالفيلم، وطريقة تقديمه، "وأصبح من الممكن تصوير الحوادث والمناظر في تتابع" زمكاني "وتطورت الصورة وزادت فائدتها واتسعت إمكانيتها"[3]، فالسينما تعتمد على هذا المزيج ما بين المكان والزمان في علاقتهما المتشابكة والخاصة بالسينما وحدها دون غيرها، مما اكسبها أفقاً أكثر رحابة في التعبير والفاعلية من حيث التأثير في المتلقين، وكذلك في جماليتها ، فكما يذكر "رينيه شوب": "بيد أن البعد الحقيقي للسينما هو يعد ذو جوهر ميتافيزيقي. فالسينما في كشفها عن الوجه السري للعالم، بواسطة تفكيك الحركة والالتقاط المتميز للواقع تقدم لنا "صورة تخطيطية أمينة" للغموض الذي يمكن في أعماق كل ما هو مخلوق"[4]، وكان تفكيك الحركة إلى أجزاء

١ – ليون موسيناك (في)غايتان بيكون ، آفاق الفكر المعاصر، صـ٥٤٨
٢ – المرجع السابق، ص٥٤٨
٣ – طه محمود طه، القصة في الأدب الإنجليزي، ص١٩٩
٤ – هنري اجيل، علم جمال السينما، صـ٢١

يتم انتقاؤها بعناية ودقة لكي توحي بأنها تقدم الحركة بأكملها، أحد وسائل السينما في الإيهام بأنها تقدم الواقع الفعلي بأمانة، فضلا عن قدرتها الفائقة في التركيز والتحليل لتلك الحركة المنتقاة من أجل تقديم أدق التفاصيل الخاصة بها، التي في الوقت ذاته تفيد في دقة التعبير عبر ملاحظتها.

"فعرض تعاقب الفيلم بالحركة البطيئة يعني الدخول، تحليليا، إلى طريقة جديدة في تقديم أكثر الحركات المادية، وقد كان هذا استخداما مهما، كما في التجارب الأولى عدو الحصان، أو عن طريق تتابع اللقطات العلمية غير العادية لتكون السحب ونمو النبات إلى مالا نهاية له من الاستخدامات الدرامية مثل ركض المحبين والانحدار البطيء نحو هاوية الموت"[1]، فعندما تقدم الحركة البطيئة slow motion على الشاشة للأشخاص أو الأشياء، فهي تقدم نوعا من الرصد الدقيق للتحولات والتغيرات التي تطرأ عليهم، وهذه التحولات والتبدلات هامة في التعبير والإيضاح والكشف عن عمق هذه التغيرات الحادثة لها، فالحركة العادية أصبح يمكن تحليلها إلى درجة لم تكن متاحة من قبل، بل وكذلك الحركات غير المتاح ملاحظتها، مثل نمو النباتات، فهناك تغير دائما يحدث "للنبته"،لا يمكن رصده على مستوى حاسة الإبصار العادية، إلا أن آلية الكاميرا وإمكانيتها في التصوير ثم الإيقاف بطريقة تصوير (الكادر _ كادر) على فترات زمنية متباعدة ومنتظمة لنفس الشيء المصور، تمكننا من رصد أقل تغير _ نمو _ للنبات أو الشيء المراد ملاحظته، فالتحليل الحركي هذا (بطء العرض) يتيح للمتلقي رؤية مالا يمكن رؤيته في أسلوب وطريقة الرؤية العادية.

فلحظات الموت أو الخطر الداهم الذي قد يتعرض له أحد شخصيات الفيلم، تصبح عندها الحركة التحليلية ذات تأثير فاعل في المتلقي، ففي فيلم (المصفوفة) Matrix، إخراج الأخوين وتشوسكي the Wachowsci brothers، نجد أن مشهد إنقاذ "مورفيوس" قائد مجموعة المتمردين تستخدم فيه طائرة عمودية، تحلق في الهواء، تقف أمام الطابق الذي يُعذب فيه، تفتح نيران رشاشات الطائرة ، نرى الحركة بالسرعة البطيئة : مروحة الطائرة تدور، الزجاج يتهشم، تتناثر شظاياه، رجال المنظمة الذين يعذبون "اوروفيوس" يفرون، نرى الطائرة من أسفل، فوارغ الطلقات تنهمر كالمطر، هروب "مورفيوس" وجريه، طلقة تصيب قدمه، قفزته القصيرة نحو الطائرة، التقاطه من مساعديه. كل هذه اللقطات ذات العرض البطيء توجد حالة من التوتر والقلق الذي يتصاعد إلى ذروته عند قفزة "مورفيوس" من النافذة والتقاطه، كل الحركات تخضع للملاحظة الدقيقة من المتلقي، فالزمن ممتد وممطوط عن الزمن العادي الذي تجري فيه الأحداث وذلك عبر العرض البطيء للحركة، فالرؤية

١ – رايموند ويليامز ، طرائق الحداثة، صـ١٢٧

بهذه الكيفية تختلف عن الرؤية العادية، "ومن الواضح أن الطبيعة التي تبدو أمام الكاميرا تختلف تماما عن تلك التي تظهر للعين المجردة. وهذا لأن مكانا يخترق بلا وعي، قد حل المكان الذي لم يكن الإنسان يستكشفه إلا بوعيه. حتى إذا أدعينا معرفة عامة بالطريقة التي يسير بها الناس، فلا نعلم شيئا عن وضع قدمهم في اللحظة التي يسرعون فيها الخطى"[1]، فالحركات الإنسانية العادية، بل وحتى المألوفة لدينا، من الممكن أن تصبح ذات شكل وطابع مختلف، عندما تتعرض للتحليل بواسطة العرض البطيء لها، بل أنها قد تخرج عن كونها حركة عادية لتصبح حركة ذات طابع خاص، بل وتكون لها دلالة خاصة، مختلفة عن مجرد كونها حركة سير إنسان، أو التفاتة وجه، أو حتى انسدال جفون أعين ما، عندها يجد المتلقي نفسه أمام مواجهة مع تلك الحركة الجديدة، والتي تطرح عليه بعيدا عن حالتها الطبيعية، العادية، المتاحة، والمتحققة بالواقع المعيش، بل ولا يكاد يتم الالتفات إليها في الأحوال العادية، أو حتى التمحيص فيها.

السينما تقدم لنا "مالا تقدر عين بشرية على التقاطه، لا قلم رصاص، ولا فرشاة، ولا فراشاة إلصاق، تلتقطه كاميرتك من دون أن تعي ما هو، وتثبته بلامبالاة تدقيق وسواس لآلة"[2]، فالسينما تقدم مالا تقدر أن تقدمه الفنون الأخرى، بل أنها تقدم مالا يستطيع الإنسان أن يلتقطه عبر حواسه ، ولذا أصبحت لها حُظوة عالية المكانة لدى الإنسان، لأنها فتحت مجالات لم تكن مطروقة من قبل لديه، سواء على مستوى أدق التفاصيل أو على مستوى أكثر اتساعا وكما يقول "ولتر بنيامين Wolter Bengamin" : "كنا سجناء داخل مكاتبنا وغرفنا المفروشة، ومحطاتنا ومصانعنا، سجناء بلا أمل في التحرر. ثم أتت السينما وفجرت هذا العالم السجين بديناميت عشر ثانيتها، حتى ترانا اليوم وسط أنقاض هذا العالم وحطامه نتقدم في هدوء نحو مغامرات استكشافية"[3].

لقد منحتنا السينما آفاقا جديدة متسعة لم تكن مطروقة من قبل، بل لم تكن متاحة كذلك، بل أنها لعبت دورا مهما في تغيير نظرتنا نحو هذا العالم المحيط بنا، وحطمت ذلك العالم المحدود الذي كان الإنسان يعيشه من قبل، سقط العالم المغلق إلى غير رجعة بعد ظهور السينما، ولم يكن هذا التأثير قاصرا على مستوى المكان، بل أيضا على مستوى الحس الزمني لدى الإنسان، وإذا كان الحيز الزمني للفيلم يعتمد في وجوده على الزمن المقتطع من الحيز الواقعي للزمن، فإن الزمن الفيلمي المتلقي لا يستشعر عند المتفرج بهذه الكيفية بل يحس بأنه تام وكامل من هذه الأقتطاعات الزمنية، وكما يقول "رومان

[1] – وولتر بنيامين، العمل الفني في عصر الاستنساخ الآلي، صـ٢٥٣
[2] – روبير بريسون، ملاحظات في السينما توغراف، صـ٣٢
[3] – وولتر بنيامين، العمل الفني في عصر الاستنساخ الآلي، صـ٢٥٢، ٢٥٣

انجاردن"Roman Ingarden عن السينما: "إنها تمثل لنا تيارا منفصلا من الصور Images التي تخفي انفصالها، وكل صورة تتكون من تأسيس من الأدوات الفوتوغرافية للجانب المرئي وتتابع هذه الصور وراء بعضها فإنها تسبب ظهور الموضوعات المحددة، كما تفعل الأشياء المرسومة ولكن بطرق موسعة ومضاءة أساسا، حيث أنها في اندماجها تسمح بظهور أحداث ممتدة إيقاعيا في تناميها الكلي المتعين"[1]، فالصورة المكونة للرؤية الكلية للفيلم تأتي من تراكم الصور وتفاعلها الإيقاعي الناجم عن التنامي الزمني المستمر طوال مدة العرض ، فالأشياء و الأحداث و الشخصيات يتم تكونها عبر الاقتطاعات المكانية والزمانية.

كان مفهوم الإمساك بالزمن هو المحور أو المبدأ الأساسي الذي أوجدته السينما، فكما يقول "اندريه تاركوفسكي": "ويتلخص هذا المبدأ بأن الإنسان تمكن، ولأول مرة في تاريخ الثقافة والفن، من العثور على أسلوب يمكنه، بشكل مباشر من تسجيل الزمن، وفي الوقت نفسه إمكانية عرض تدفق هذا الزمن لمرات عديدة. لقد حصل الإنسان بين يديه على قالب للزمن الواقعي. لقد أمكن الآن حفظ الزمن المرئي والمثبت داخل علب معدنية ولفترة زمنية طويلة، ونظريا يمكن حفظه إلى الأبد"[2]. فالإمساك بالزمن، وتسجيله، واستعادته، كان يمثل نقطة تحول في حياة الإنسان والفن والثقافة وأن يصبح في إمكاننا استخدام تلك الذاكرة المرئية والموثقة في منع الزمن من الانفلات، من التسلل، من التبدد، من بين أيدينا، كانت تلك اللحظة من أهم لحظات حياة الإنسان، أن يصبح في مقدوره رؤية أشخاص أو أماكن أو أحداث معينة في أي وقت يرغب أن يراهم مرة بعد أخرى وكيفما يريد، وهذا الأمر ما كان ليحدث من قبل ظهور السينما، حيث أن "السينما هي الزمن بشكل واقعة. أعود لأذكر بهذا من جديد، ويبدو لي أن الوثيقة السينمائية هي السينما المثالية، حيث لا يهمني أسلوب التصوير فيها وإنما طريقة إعادة بناء الحياة وخلقها"[3].

فالوثيقة السينمائية هي الشكل الأنقى للإمساك بالزمن، حيث أن الواقعة التاريخية لها قوة الحضور التي تنبع منها كواقعة حقيقية، لذا لا يهم كيفية تصويرها، فلحظة دخول القطار إلى رصيف المحطة في أفلام "لومير" الأولى كانت لحظة فريدة من نوعها لدى المتلقين، لم يسبقها شيء في مثل قوتها، وقوة هذه اللحظات ما زالت باقية ما دامت لحظات التوثيق مستمر تصويرها وتسجيلها على الأفلام، إلا أن إعادة تكوين هذه الحياة على الشاشة مازالت تمثل عنصر مهم لا يمكن إغفاله أو إنكاره، فتشكيل الحياة عبر الفيلم

[1] – سامي إسماعيل، علم الجمال الأدبي عند رومان انجاردن، صـ٢٥٧
[2] – تاركوفسكي، السينما والحياة، صـ٨٠،٨١
[3] – المرجع السابق، صـ٨٣

قد أكسب السينما قدرات غير مسبوقة في اختراق كافة مجالات الإنسانية، فكما يقول "ابل جانس Abel Gance": "لقد أتى زمن الصورة... إن كل الخرافات وكل الأساطير وكل مؤسسي الأديان وكل الأديان نفسها وكل الشخصيات الكبرى في التاريخ وكل الانعكاسات الموضوعية لمخيلات الشعوب منذ ألوف السنين تنتظر البعث الضوئي. أما الأبطال فإنهم يترنحون على أبوابنا أملا في الدخول"[1]، كل الأشياء والموضوعات أصبحت قابلة لتقديمها عبر السينما، التاريخ بكل أحداثه وشخصياته، فالسينما لديها القدرة على تقديم أي عالم من العوالم سواء الماضية أو الحضارة أو المستقبلية، فهي تقدم رؤية للعالم وتحمل ذلك في طياتها.

[1] – هنري أجيل، علم جمال السينما، ص٢٩

الباب الثاني

الفصل الأول

مفهوم النص

تمهيد

يشكل مفهوم النص Text عند التعامل مع الفيلم السينمائي إحدى الإشكاليات الأساسية، حيث إن كلمة "نص" قد ارتبطت ولحقبة زمنية طويلة بالنصوص اللغوية المدونة عبر الأبجديات المتعددة. فقد كان مفهوم النص في البعد التراثي للكلمة مرتبطا بعدة مدلولات قد تكون في بدايتها بعيدة عن التدوين؛ إلا أنها وعبر الزمن الممتد التصقت به.

لقد كان أول هذه المدلولات يرتبط بـ"الرفع والإظهار" الناشئ عن رفع الظبي لعنقه، أي الكشف عنه، ومدلوله الثاني يرتبط بـ "الفضيحة والتشهير"، حيث يتأتى معناه من وضع الإنسان على منصة، أي أنه أيضا يرتبط بالكشف والإبانة للجميع عن طريق العرض. وارتبط أيضا بـ "الحركة" التي تؤدي إلى إخراج أقصى طاقات الجسد. وكذلك قد أتى بمعنى السؤال والاستعلام عن الشيء[١].

وبذا فقد كان مفهوم النص في كل الحالات السابقة يرتبط بالكشف والإظهار، سواء على مستوى الحركة أو على مستوى الاستفسار، أي أن هناك دائما شيئا ما يتكشف ويتجلى من خلف هذه الكلمة (نص).

فمفهوم هذه الكلمة (النص) قد ارتبط فيما بعد بعملية التدوين (الكتابة) للنصوص، حيث كان يتم النظر إليه على أنه يمثل مجموع "الكلمات المطبوعة أو المخطوطة التي يتألف منها الأثر الأدبي"[٢].

وبذلك فإن مفهوم النص قد أمسى هو تلك الكلمات التي تم خطها على الأوراق لتشكل في نهاية الأمر "مدونة" تعبر عن الأثر الأدبي.

ولذا فإننا نجد أن "المعنى الحرفي هو الصياغة اللغوية لعمل مكتوب في تميزها عن تفسير القارئ لموضوعه أو قصته أو معانيه المتضمنة، وهو يعني كذلك العمل الأدبي المحدد الذي يُتخذ موضوعا للتحليل"[٣]؛ أي أن مفهوم النص قد التصق بعملية التدوين والصياغة اللغوية من أجل إنتاج أثر أدبي ما، حيث "إنه السطح الظاهري للنتاج الأدبي، نسيج الكلمات المنظومة في التأليف، والمنسقة بحيث تفرض شكلا ثابتا ووحيدا ما استطاعت إلى ذلك سبيلا"[٤].

[١]- انظرعبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، ص: ٣٠٨، ٣٠٩.
[٢]- مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، ص: ٥٦٦.
[٣]- إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، ص: ٢٤٨.
[٤]- بارت، رولان، نظرية النص (في) آفاق التتصيه، ص: ٣٠.

فالنص يمثل محاولة للإمساك بالكلمات عبر سياق ما من التأليف، والتي تشكل في الوقت ذاته أحد مظاهر الإنتاج الأدبي، وذلك كما يرى "رولان بارت" Roland Barthes في رؤيته للنص في إطاره الأدبي، أما في إطاره العام فهو يرى أن: "مفهوم النص يرتبط تاريخيا بعالم بأكمله من النظم في القانون، والدين، والأدب، والتعليم"[١]، وبذلك لم يعد مفهوم النص قاصرا على الارتباط بحقل الأدبيات أو الأثر الأدبي فقط، بل إنه يتسع ليفسح المجال ليكون الأدب جزءا من العوامل المؤثرة في مفهوم النص، وأيضا العوامل الأخرى ذات البعد الاجتماعي.

أولا – تعريف النص

تعددت الآراء واختلفت حول تعريف "النص"، واختلفت أيضا حول كيفية فاعليته، سواء من حيث العلاقات الداخلية له، أو حتى علاقاته الخارجية، "لنسمِّ نصا كل خطاب تثبته الكتابة تبعا لهذا التعريف، يكون التثبيت بالكتابة مؤسسا للنص نفسه"[٢].

فالنص حسب تعريف "بول ريكور" Paul Ricoeur السابق، هو أي خطاب يمكن تثبيته عن طريق التدوين/الكتابة لكي يوجه من طرف إلى طرف آخر، حيث إن وجود النص يرتبط أساسا بعملية التثبيت عبر الكتابة، كمكون رئيسي لوجوده، إلا أن البعض يرى أن تعريف النص يجب أن يتسع عن هذا النطاق. فهم يرون أن تعريف النص يشمل أي "عرض من أي نوع كان، محكي أو مدون، طويل أو مختصر، قديم أو جديد"[٣]. وبذا تتسع دائرة النص لتشمل كافة أنواع التقديم وليس التثبيت فقط. فالعرض يمثل النص، أي عرض، من أي نوع، سواء أكان شفاهيا أو مدونًا، وبذا يصبح هذا التعريف فضفاضا، قابلاً لأن يندرج تحته كافة الأشكال التي تعتمد على أسلوب العرض، سواء أكانت رواية السير الشعبية الشفاهية، الكتابة، الرسم، المسرح، السينما، دون وضع الطول الزمني لهذا العرض في الاعتبار، حيث إنه لا يؤثر في كونه "نصا"، والذي لا يتأثر في وجوده كنص باية عوامل تاريخية ترتبط بالعرض، والذي لا يختلف كثيرا عن كونه عرضا معاصرا، أي أن

[١]– المرجع السابق، ص: ٣١.
[٢]– بول ريكور، من النص إلى الفعل، ص: ١٠٥.
[٣]– أندريه، جاك ديشين، استيعاب النصوص وتأليفها، ص: ١٥، ١٦.

الطول الزمني غير مهم أو مؤثر، وكذا البعد التاريخي أو المعاصر، لا يؤثر هو الآخر في تعريف النص.

فعملية تثبيت الخطاب هي التي تمثل عند "بول ريكور" الأهمية الجوهرية في إنتاجية النص، ولهذا "يمكن لنا إذن أن نتساءل إن لم يكن النص نصا حقا عندما لا ينحصر في تسجيل كلام سابق. بل عندما يدون مباشرة بالحروف ما يريد الخطاب قوله"[١]، وبذا فإن عملية الكتابة/التثبيت هنا ليست مجرد تسجيل لما سبق أن تم ذكره أو قيل من كلام بشكل شفاهي، وبذلك فالنص ليس مجرد قول منطوق تمت كتابته فيما بعد، بل إن وجوده، بل وتكونه الفعلي يتم عبر "فعل" الكتابة، أي أن "النص" هو وجود "موازٍ" لفعل القول، وبذا يصبح النص بديلا عن القول الشفاهي، بل إن "النص" يصبح نفيا للوضع الحواري القائم في حالة التواصل الشفاهي؛ لأنه قائم على بعدَي الكتابة والقراءة، "وعلاقة كتابة /قراءة ليست فعلا، حالة خاصة لعلاقة كلام /جواب، ليست علاقة تخاطب، وليست حالة حوار. نقول: إن القراءة حوار مع الكاتب من خلال مؤلفه، غير كاف"[٢].

فالنص يعتمد اعتمادا كليا على عملية القراءة فقط من قبل متلقيه، لذا فمبدأ "الحوارية" منتفي الوجود أثناء عملية فعل التلقي، حيث لا حضور للقارئ أثناء فعل الكتابة/الإنتاج للنص، وكذلك لا حضور للمؤلف أثناء فعل القراءة/التلقي للنص، وبذا يصبح الأخير حلقة الوصل الوحيدة ما بين الطرفين، "وهكذا ينتج النص احتجاجا مزدوجا للقارئ والكاتب، وبهذه الطريقة يحل في علاقة الحوار التي تربط مباشرة صوت الواحد بسماع الآخر"[٣]، وعلى الرغم من أن النص يمثل لحظة افتراق بين فعلي الكتابة والقراءة، إلا أنه يمثل حجر الزاوية بين طرفي تلك العلاقة، والتي لا تتم إلا من خلاله، فهو يمثل حضور القارئ لدى المؤلف والعكس، رغم غياب أحد الطرفين عن الآخر أثناء الإنتاج للنص أو تلقيه.

علاقة الغياب هذه لا تعني الانفصال وإنما تعني "الإرجاء" والتي تنشأ من طبيعة النص ووجوده. فعبر مدونة النص يتشكل خطابٌ عن شيء ما بين طرفين.

"إن النص هو الواقع الفوري المباشر (واقع الفكر والخبرة) حيث يستطيع الفكر وهذه الحقول جميعا أن تشكل نفسها بصورة حصرية، فحيث لا يوجد نص ليس هناك موضوع للاستعلام والمساءلة والفكر"[٤].

[١]– بول ريكور، من النص إلى الفعل، ص: ١٠٦.
[٢]– المرجع السابق، ص: ١٠٦.
[٣]– نفسه، ص: ١٠٦.
[٤]– تزفيتان تودروف، باختين (المبدأ الحواري)، ص: ٥٤.

فالنص كما يراه "باختين" Mikail Bakhtin هو المفجر الأساسي للاستفهام والتساؤل، بل إنه مجال وجودهما أيضا، فعبره يتكون ويوجد التفاعل بين ذوات فاعلة – منتج النص ومتلقيه – حول الواقع والفكر والخبرات الإنسانية المتعددة، التي تحتاج إلى وجود النصوص من أجل التعبير عنها، حيث "إن الإنسان بخصوصيته البشرية، يعبر عن نفسه دوما (يتكلم) أي أنه يبدع نصا على الدوام"[١].

فرغبة الإنسان الدائمة في أن يعبر عن نفسه عبر التكلم عما يريده، وما يرغب فيه، وما يتساءل عنه، وما يحلم به، هي النقطة المحورية في إنتاج النصوص التي تعبر عن هذا كله –وإن كان باختين يسحب مفهوم النص على الشفهي ولا يقصره على التدوين.

النص هو "قصد ما" في نية منتج النص/المؤلف يتوجه به نحو المتلقي/القارئ، إلا أن هذه "القصدية" لابد أن تتحرك من موقع ما لتسأل عنه أو منه، "فهي ذات تسأل تبعا لمجموعة من الرموز الصريحة أو الضمنية، تصغى حسب برنامج إعلامي معين، إنها ذات تنظر حسب قائمة للسمات والملامح المميزة، وتلاحظ حسب نمط وصفي محدد، وتوجد على بعد إدراكي أمثل تحدد نهاياته أبسط معلومة صحيحة، تستخدم وسائل آلية تحور سلم الإعلام وتغير موقع الذات إزاء المستوى الإدراكي المتوسط أو المباشر، كما تضمن انتقالها من مستوى سطحي إلى آخر عميق..."[٢].

فعبر نظام رؤيوي، تتحرك تلك الذات الفاعلة من خلال المنظومة الاجتماعية، التي يتحدد عبر نظامها الخاص عملية تشكل تلك الرموز والمعلومات، سواء المعلنة أو المضمرة، التي تحدد في الوقت ذاته كيفية إصغائها، ووصفها، وأيضا كيفية ملاحظتها، حيث إنها تغير من موقعها عبر هذه المنظومة لتنتقل من مستوى إدراكي أولي – حتى في أبسط صورة – إلى مستوى أعمق، لذا فإن فهم منظومة تكون النص هو الذي يقودنا نحو قراءته وكشف "مقصديته" المبتغاة عبر فهم تلك المنظومة الخاصة برؤية النص، "فالمقصود بمنظومة التكون، تلك المجموعة المعقدة من العلاقات والروابط التي تقوم بعمل قاعدة، إنها هي التي تقرر ما كان يجب أن يرتبط بعلاقة ما داخل ممارسة خطابية معينة، كي تستطيع هذه الأخيرة أن تشير إلى هذا الموضوع أو ذاك.."[٣]، فأية ممارسة نصية تخضع لنظام يكونها ويشكلها، وهذا النظام يحدد في نهاية الأمر الأطر المرجعية التي تستند عليها شبكة العلاقات والضوابط التي تتحكم في بنائية النص بشكل عام، سواء بالنسبة لمنتجه أو متلقيه.

١– المرجع السابق، ص: ٥٥.

٢– ميشيل فوكو، حفريات المعرفة، ص: ٥٠.

٣– المرجع السابق، ص٦٩.

وعبر النص تكشف تلك القاعدة المرجعية المشتركة أبعاده، ومفاهيمه، وتظهر "قصديته" التي ينحو نحوها، "فإذا كانت قصدية النص تكمن أساسا في إنتاج قارئ نموذجي قادر على الإثبات بتخمينات تخص هذا القارئ، فإن مبادرة هذا القارئ تكمن في تصور كاتب نموذجي – لا يشبه في شيء الكاتب المحسوس بل يتطابق مع استراتيجية النص"[١].

فالقصدية التي يوجهها منتج النص إلى القارئ في تعامله مع النص كمدونة – تقدم له قصدية ما – لا يضع في اعتباره كونه يعرف مؤلفه أو حتى آراءه بشكل مسبق، وإنما يجب أن تتكون القصدية وما يبغيه النص من داخله هو، "وبناء عليه، فإن النص ليس مجرد أداة تستعمل للتصديق على تأويل ما، بل هو موضوع يقول التأويل ببنائه ضمن حركة دائرية تقود إلى التصديق على هذا التأويل من خلال ما تم صياغته باعتباره نتيجة لهذه الحركة"[٢].

فالنص لدى المتلقي هو عالم يتم بناؤه واكتشافه عبر حركيته، وليس مجرد مجال سلبي للموافقة على "طرح ما" من قبل منتج النص، بل يجب أن يكون كشف هذا الطرح ناتجا عن فاعلية حركة أجزاء النص في كليتها نحو هذا الاتجاه والطرح (التأويل)، فهي علاقة بناء وفهم من قبل طرفين – ذاتين– وليست علاقة أحادية الاتجاه، أو أحادية الجانب، فـ.."الذات لا يمكن أن تصير فكرة عامة (إنه يتكلم ويجيب نفسه، إن المعنى شخصي: هناك دائما داخل هذا المعنى سؤال، نشدان جواب، أو توقع جواب، هناك دوما ذاتان فيه) وهذا هو الحد الأدنى من حدود الحوارية"[٣].

يركز "باختين" على استنطاق النص، والذي لن يتم إلا عبر سؤال يُطرَح وينتظر بإلحاح الجواب، وهذا ما لا يمكن أن يتحقق إلا عبر وجود "ذاتين" لا "ذات" واحدة، تصبح هي المرجعية "الأوحد" في كل شيء، فتحدد كل شيء واتجاهاته، بل وتفترض تطابق النص مع القارئ بشكل تام.

"إن النص جهاز يراد منه إنتاج قارئ نموذجي. إن هذا القارئ – وأكرر ذلك – ليس هو ذلك الذي يقول بتخمينات تقول عنها وحدها التخمينات الصحيحة. فقد يكون بإمكان نص ما أن يتصور قارئا نموذجيا قادرا على الإتيان بتخمينات لا نهائية"[٤].

١– امبرتو إيكو، التأويل بين السيمائيات والتفكيكية، ص: ٧٨.

٢– المرجع السابق، ص٧٨.

٣– تزفيتان تودروف، باختين، المبدأ الحواري، ص٦٣.

٤– أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص٧٧، ٧٨.

فعلى منتج النص أن يتوقع وجود قارئ يمكنه أن يكشف، ويستخرج من النص معان ومفاهيم جديدة ومضافة إلى ما كان يقصده، وألا يقتصر تصوره على وجود متلقي نموذجي كل دوره الوصول إلى القصدية المحددة والمطروحة بالنص دون غيرها، ولكن لابد من الوضع في الحسبان وجود قراء آخرين غير ذلك القارئ الذي قد يقرأ النص وفق تصورات مؤلف النص فقط.

قصدية النص محور من المحاور المهمة التي تتعلق بعملية قراءته، ويكون هذا عبر الكيفية التي تحدد اتجاه هذه القراءة لدى القارئ، فدائما تكون بالنص إرشادات ما (علامات ما) تقودنا أثناء عملية التلقي نحو الاتجاه إلى جانب ما من أجل فهم تلك "القصدية" حيث "إن التعرف على قصدية النص هو التعرف على استراتيجية سيميائية. وقد يتم التعرف على الاستراتيجية السيميائية أحيانا انطلاقا من أسس أسلوبية متداولة. فمجرد ما نستمع إلى قصة تبدأ بـ "كان ياما كان" فإننا سندرك أن الأمر يتعلق بحكاية خرافية قارئها النموذجي سيكون طفلا (أو رجلا يرغب في تقمص ردود أفعال صبيانية). قد يتعلق الأمر، بطبيعة الحال، بحالة من حالات السخرية، وسيقرأ النص بعد ذلك قراءة عالمة. وفي هذه الحالة، كان علي أن أعترف بأن النص يوهمني بأنه يبدأ بداية خرافية"[1].

إن التعرف على قصدية نص ما، تعتمد على الاستخدام العلاماتي، الذي سيقود المتلقي نحو فهم وإدراك توجهات ذلك النص، بل وتحديد مراوغاته على الفهم أيضا، فقد يفهم المتلقي عبر "علامات" معروف معناها سلفا – للمتلقي سابق خبرة بها – وقد يكون الغرض من هذه العلامة هو مجرد التهكم، أو حتى المحاكاة الشكلية، أو مجرد إحداث نوع من التضليل المؤقت للمتلقي، والذي في مرحلة لاحقة بالنص يكتشف عبر "علامة" أخرى زيف "العلامة" الأولى، ومن ثم تأخذ قراءته منحى آخر جديدا يختلف كل الاختلاف عما توجه نحوه في بداية الأمر.

"فخلاصة القول أننا نستطيع دائما أن نجعل الشيء – كائنا ما كان – يؤدي وظيفة الإشارة والدلالة عن طريق وضعه ضمن سياق ووظائف معروفة معينة، حتى حينما نصرح بالعبثية أو عدم المقدرة على إدراكه. فتبيئة النص ضمن إطار معين هي نفسها عملية تجعله قابلا للإدراك والوضوح، هي باختصار عملية استثناء أو تطبيع"[2].

إن فهم دور الإشارة (العلامة) – فيما تقودنا نحوه – وكذا الدلالة المتكونة منها أو أي جزء آخر من النص، أو حتى الدلالة الكلية له، لا تتأتى إلا عبر سياق (نظام).

[1]- المرجع السابق، ص٧٦.
[2]- د. ميجان الرويلي، د. سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص١٧٦.

فالسياق هو البنية التي تتحرك داخلها تلك العلامة، وهو أيضا ما تتولد منه الدلالة، فالسياق هو النظام الذي يقوم بعملية ترتيب كافة عناصر النص، ومن خلاله يحدث أيضا التوالي الزمني للعلامات، فضلا عن كونه يكشف عن العلاقات بين الأجزاء المختلفة المكونة له، "ورغم ذلك فإن النظام System لا يعني النص، قد يستخدم النظام في ترتيب النص، قد يكون بمثابة مفتاح الشفرة له، ولكنه لا يمكنه، بل وليس مفروضا فيه، أن يكون بديلا للنص، من حيث أن ذلك الأخير مشروع يتلقاه القارئ تلقيا جماليا.."[1]. لذلك فإن أي تحليل لنظام النص، لا يعني أنه مكافئ له أو كونه بديلا عنه.

فالتحليل هو كشف وإبانة للنص، ولكنه لا يكون نصا جماليا أبدا كالنص الأصلي. والتحليل يجعلنا نستوعب الإطار العام والنظام الذي يتحرك فيه النص كسياق كلي؛ لذا فتناولنا لنص تاريخي سيختلف كلية عن تناولنا لنص أسطوري أو حتى عن نص معاصر – واقعي أو تجريبي – حيث "إن فهم النص أو تأويله يعتمد على إدراك العالم الذي يحيل إليه النص، وتعتمد صيغة الكتابة المؤسساتية على قدرة القارئ على إدراك العالم كنقطة مرجعية بالنسبة للنص، وكذلك على قدرة القارئ على إضفاء سمة الطبيعية أو الواقعية على النص (تطبيع النص)"[2]، لذا فإن الإحالة المرجعية للنص تشكل عنصرا هاما في فهمه وإضاءة جوانبه، فدائما هناك إطار مرجعي لأي نص كائنا ما كان، فهو لم يولَد من الفراغ، بل وُلد من رحم عالم ما، وهذا العالم هو نقطة الارتكاز الأساسية التي يعتمد عليها في عملية فهم النص من قبل المتلقي، وذلك عندما تفهم وتستوعب إحالة المؤلف إلى عالم محدد بعينه، فالنص الأسطوري لابد أن يحال إلى عالمه الخاص به، وهو العالم الأسطوري بكل مقوماته وتصوراته وآلياته التي تشكله، وهذا كله يعتمد على التأسيس الذي يتم به بناء النص وكتابته.

ولا يمكن إغفال كافة المتغيرات الحادثة عبر الزمن حين تحيل إلى العالم الذي يدور في فلكه النص، بل يجب أن تستوعب كافة المتغيرات ويتم دمجها داخل عملية الفهم والتلقي، بل وينسحب هذا أيضا على عملية إنتاج النصوص ذاتها، "فالتشكيلة الخطابية لا تلعب إذن دور شكل يوقف الزمان ويجمده لعشرات أو مئات السنين، بل تحدد انتظاما خاصا بتطورات زمانية، إنها تطرح مبدأ تمفصل الأحداث الخطابية بمجموعة أخرى من الأحداث والتحولات والتقلبات والتطورات"[3].

[1]- يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ص١٦٩.
[2]- د. ميجان الرويلي. د. سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص١٧٣.
[3]- ميشيل فوكو، حفريات المعرفة، ص٦٩.

فالتغيرات المحيطة بمنتج النص لها تأثيرها ولا يمكن إغفالها أو تجاهلها، وذلك لأنها تتداخل وتتماس مع النص والموجودات النصية، لذا فإن النصوص تتغير الرؤى لصانعيها عبر الزمن، وكذلك تلقي المتلقين لنصوص أنتجت منذ فترات زمانية سابقة، وتختلف رؤياهم عن رؤى معاصري النص، وكذلك لا يمكن أن تتوقف النصوص عن التأثر بما يدور حولها أو تتجمد عند رؤية واحدة، سواء عند صانعها أو متلقيها، بل إن التعاقب الزمني يندرج داخل بنية النص، وهذه العملية ترتبط بالنسق والإرث الاجتماعي والثقافي، حيث "إن الإرث الاجتماعي لا يحيل في تصورنا على لغة بعينها باعتبارها نسقا من القواعد فقط، بل يتسع ليشمل الموسوعة العامة التي ينتجها الاستعمال الخاص لهذه اللغة، أي الموصفات الثقافية التي أنتجتها اللغة، وكذلك تاريخ التأويلات السابقة الخاصة بمجموعة كبيرة من النصوص، بما في ذلك النص الذي بين يدي القارئ"[1].

ففهم النص يتم عبر الإرث الاجتماعي بكل ما يحويه من أنظمة ثقافية واجتماعية مختلفة، فهو لا يقتصر على بعد واحد منه، فالبنية المشكلة له تمتد لتشمل المنظومة الثقافية بكل ما أنتجت من نصوص مختلفة عبر تاريخ وتطور هذه النصوص، بالإضافة إلى كل التأويلات السابقة لها، والتي تدخل قسرا في تأويل النص الذي نتعامل معه الآن، حيث "إن فعل القراءة يجب أن يأخذ بعين الاعتبار مجموع هذه العناصر، حتى وإن استحال على قارئ واحد أن يستوعبها كلها. وعلى هذا الأساس، فإن أي فعل للقراءة هو تفاعل مركب بين أهلية القارئ (معرفة الكون الذي يتحرك داخله القارئ) وبين الأهلية التي يستدعيها النص لكي يقرأ قراءة اقتصادية"[2]. فعبر تفهم واستيعاب القارئ للعالم النصي – مجالات وتشعبات النص – أو بجزء منها، يصبح مفتاح شفرات النص متاحا لديه، وبدونها لا يمكن فهمه وتأويله، "وسنرى أن النص لا يفتقر إلى مرجعية، وستكون بالضبط مهمة القراءة – بصفتها تأويلا – أن تنجز المرجعية. فالنص يكون على الأقل في هذا الإرجاء الذي تؤجل فيه المرجعية، "في الهواء" بمعنى من المعاني، خارج العالم أو.. بلا عالم"[3].

فالنص هو إحالة (إزاحة) من عالمه المتشكل والقائم بداخله إلى عالم آخر،عالم خارجي يستمد منه إطاره المرجعي، وبدون هذه الإحالة يصبح النص كيانا مؤعلقا، أي لا يستند إلى عالم يمكن من خلاله فهمه، فالإحالة تكون إلى (عالم) هو مكان وزمان لهما بعدهما الاجتماعي والتاريخي والثقافي، والذي يضم داخله صانع النص ومتلقيه أيضا.

[1]- امبرتو ايكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص٨٦.
[2]- المرجع السابق، ص٨٦.
[3]- بول ريكور، من النص إلى الفعل، ص١٠٨.

ثانيا – النص الفيلمي

إن الفيلم بمثابة خطاب/قول من قبل صانع الفيلم، يتم توجيهه إلى المتلقي بصدد شيئا ما. وهو أيضا قول تم تثبيته بالكتابة/بالتصويرعلى الفيلم الخام، "والنص الفيلمي هو الفيلم ك"وحدة خطاب" من حيث هو مفعل فعلي (تشغيل مركب من رموز اللغة السينمائية)"[1].

فالفيلم هو نص؛ لأنه يمثل خطابا ذا فاعلية وقصدية، بل ولديه القدرة على التأثير في المتلقي عبر استخدام الرموز البصرية والسمعية التي وضعها صانع الفيلم، فـ"على الصعيد الشكلي، النص هو متتالية مرتبة من الأشياء المرسومة أو المطبوعة المستعملة كإشارات والمقدمة على صورة خطية تبعا للاصطلاحات الخاصة باللغة المكتوبة"[2].

الفيلم هو متتالية بصرية، وذو ترتيب وتتالٍ فيما يتعلق بالنسبة لمجموع اللقطات المكونة له، وذلك تبعا للأسلوب الفيلمي الخاص به، بالإضافة إلى كونه قولا لا شفاهي محاورةً، أي أنه ينتفي عنه مبدأ الحوارية القائمة في الاتصال الشخصي، فضلا عن كونه لا يتحقق إلا عبر الشريط الفيلمي كمنتج نهائي، ولا يوجد النص الفيلمي إلا عبر فعلي تدوينه: تصويره وعرضه، وهذا العرض هو الوجود الفعلي والحقيقي للنص الفيلمي، لذلك "يمكننا تعريف النص بأنه بنية متماسكة محددة مفهومة المعنى. النص شيء يحتوي على مجموعة من الأحداث (الصور والكلمات والأصوات) متصلة ببعضها ضمن سياق، يمكنها أن تكون قصة أو حكاية، كل أجزاء النص تتلاحم، تعمل معا بهدف إخبارنا بشيء ما"[3].

يعتمد الفيلم كنص على كل ما يكونه من عناصر، سواء أكانت تتعلق بالصورة (الإضاءة، الديكور، الألوان، الشخصيات.. إلخ) وكذلك على الصوت في مكوناته (الحوار، المؤثرات السمعية، الموسيقى)، وكل هذه الأشياء تشكل منظومة تهدف إلى إخبارنا بشيء ما أو قصدية ما من قبل منتج النص.

وقد كان هناك اعتراضات على كون الفيلم نصا: أهمها يختص بالمصطلح، "وهذا المعنى لكلمة "نص" لا يقبل تملكا فوريا من جانب علم الفيلم، وذلك أولا، لأنه بالتعريف مفهوم حدي لم يكن ينطبق قبليا على كل آت – اتفاقا – من الأعمال (الأدبية والفيلمية) ثم

[1]- جاك امون، ميشيل ماري، تحليل الأفلام، ص٩٧.
[2]- اندرية جاك ديشين، استيعاب النصوص وتأليفها، ص٢٠.
[3]- Robert P.Kolker, the film text and film , in the Oxford guide to film studies, p.12.

وبصورة أكثر جوهرية، لأنه يفترض أن القارئ يلعب دورا في فاعلية و"إنتاجية" الكاتب.."[1]، حيث إن استعمال كلمة نص كان يرتبط في البدء بالأعمال الأدبية قبل أن ينسحب على الأعمال الفيلمية وغيرها من الأعمال الفنية، وطبقا لدور المتلقي في تلقي النصوص الأدبية فإنه يلعب دورا هاما في إنتاج هذه النصوص وهذا ما لا يكون متوفرا في الفيلم – عبر وجهة النظر تلك – بطبيعة تكوينه الزمني والذي يؤثر على المتلقي، "فهو يخضع لعدد من الضغوط – وفي الدرجة الأولى ضغط جريان الفيلم – تمنع المشاهد من "مساهمة" من "تعاون" بالفاعلية نفسها.."[2].

ورغم أن النص الفيلمي يتأثر بأن المشاهد (المتلقي) قد لا يمكنه أن يكون مثل قارئ الرواية أو قارئ الشعر، من حيث حجم إسهامه/دوره في تأويل النص، وذلك لكون الفيلم ذا بنية زمانية متلاحقة، وذا اتجاه محدد سلفا وبدقة، فإن ذلك مردود عليه، بأن فهم وتفسير النص الفيلمي يظل يقع وبدرجة كبيرة على عاتق المتلقي الذي يشاهد النص الفيلمي، حيث إنه هو الذي يقوم باستيعاب العلامات، وأيضا العلاقات بين أجزاء الفيلم من أجل الوصول إلى الدلالات المقصودة، "عندما يقوم شخص مفكر حساس بمشاهدة فيلم يتم استدعاء خبرته لتتحاور مع صور الفيلم وأصواته وسرده. فخبرة المشاهدين نفسها تتم تغذيتها من خلال الثقافة التي يعيش أو تعيش فيها معتقدات الشخص وقيم ومفاهيم تنشط في سياق مشاهدة الفيلم"[3].

إن فاعلية النص الفيلمي تقودنا بداية نحو فهم بنائية "الصورة" كمرتكز أساسي في التعبير الفيلمي كنص، عندها "يصبح النص نظاما نابضا بالنسبة لكلا المُشاهد والمحلل، ونظاما يطوع الشفرات في تشكيل خاص ويدفعها لإطلاق رسالاتها في سياق حُدّد نمطه مسبقا. إن النص أكثر بكثير من مجرد مجموعة أو طاقم، إنه بالنسبة للمحلل الناجح والمشاهد الناجح نظاما منطقيا معينا لعدد مفترض من الشفرات يمكنها أن تضفي قيمة على الرسالات"[4].

وبذا يعتبر النص الفيلمي كـ"صورة" هو في نهاية المطاف مجال الشفرات– العلامات– المنتجة للرسائل التي يتلقاها المتفرج من صانعي الفيلم، وفق سياق منطقي يكسب هذه الشفرات قيمتها.

١- جاك امون، ميشيل ماري، تحليل الأفلام، ص٩٧.
٢- المرجع السابق، ص٩٧.
3 –Robert p. kolker, The film text and film, op. Cit, p. 12.
٤- دادلي اندرو، نظريات الفيلم الكبرى، ص٢١٥.

ومنطقية الترتيب والتتالي في حد ذاتها ليست هي السبيل الوحيد لإنتاج الدلالة وإن كنا لا ننكر دور المنطقية في إنتاج الدلالة التي يتلقاها المشاهد، ولكن هناك بالصورة معنى داخلي أيضا، "فكيف يأتي المعنى إلى الصورة؟ أين ينتهي؟ وإذا كان ينتهي، فماذا يوجد وراءه؟ إنه السؤال الذي نود طرحه هنا مخضعين الصورة إلى تحليل شبحي للرسائل الذي يمكن أن تحتويها"[1].

تقودنا تساؤلات "بارت" السابقة نحو المجال الأوسع للصورة من حيث كونها محملة بالمعنى، والذي يطلق دلالته للمتلقي، فالصورة هنا تحل محل اللغة في عملية التواصل مع المتلقي، أي أن الصورة تزيح اللغة الكلامية كإطار وحيد للتواصل أو الإيحاء أو التعبير، وتصبح مجالا للتعبير والإيحاء، أي أنها تصبح – الصورة – بديلا عن اللغة الملفوظة. "وبطبيعة الحال، هذا التعادل ليس مطلقا، وإذا كان هناك حلول محل اللغة، فهو مؤلف من تركيب رموز يمكن لكل واحد منها بالتأكيد أن يكون – نظريا – معزولا "في الحالة الصافية" ولكنها تعمل دائما، في اتحاد وثيق، ومدلول الشيفرة يسمح – جملة – بوصف تعدد مستويات "الدلالة السينمائية"..."[2]، أي أن إزاحة الصورة للغة الكلامية ليست تامة، ولكنها في ذات الوقت تعتمد على كون الصورة بناءً مركبا يحوي داخله العديد من "العلامات"، والتي تتفاعل عبر العلاقات الرابطة بينها من أجل إنتاج الدلالة الفيلمية، وهذا التفاعل ليس قاصرا على عناصر بعينها، بل يشمل كافة العناصر المكونة للصورة السينمائية، "إلا أنه إذا كانت بعض الرموز أكثر جوهرية من أخرى (مثل الحركة المتماثلة) فإنها لن تستطيع أن تلعب دور التنظيم الذي تلعبه اللغة، كما لن تستطيع كذلك أن تحمل مثلها الأساسي من المعنى المشار إليه"[3] ، فعلى الرغم من كون الحركة أهم ما يميز الصورة السينمائية، فإن هذه الحركية في حد ذاتها ليست هي المحور الأساسي لإظهار المعنى والتعبير في الصورة السينمائية، ورغم أن الحركة تضفي معاني محددة بعينها على اللقطة، فإنها بمفردها لا يمكن أن تكون البديل عن اللغة بقدرتها التنظيمية، والتي تكشف عن المعنى في النص الفيلمي. فالإضاءة والديكور وأداء الممثلين والصوت، كل هذه العناصر وغيرها تشكل علامات إنتاج المعنى في حقل المعنى بالصورة، "ثم إن الشيفرة لا تبدى أبدا في الحالة "الصافية"، وذلك لسبب نظري أساسي: فإذا كان النص الفيلمي مكان تشغيل الشيفرة، فهو أيضا مكان تكونها، فالفيلم يسهم في خلق شيفرة بقدرما يطبقها ويستعملها. فغالبا ما يصعب إذن، "عزل" شيفرة بصورة مشخصة"[4]، حيث إن وجود "علامة ما" في حالة نقية داخل

١- رولان بارت، قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ص٩١.
٢- جاك امون، ميشيل ماري، تحليل الأفلام، ص٩٥، ٩٦.
٣- المرجع السابق، ص٩٦.
٤- المرجع السابق، ص١٠٢.

النص الفيلمي هو شيء صعب تحققه إن لم يكن مستحيلا، فكافة العلامات تعمل عبر شبكة العلاقات الناجمة عن تفاعلها من أجل إنتاج الدلالة، فالصورة تحمل العلامات، وهي أيضا مجال عملها وتفاعلها، فالدوال السينمائية مختلفة، ولا يمكن فصلها عن بعضها البعض.

ثالثا – الدلالة الفيلمية

تولد الكلمة صورة ذهنية (مستدعى ذهني) في عقل القارئ، إلا أن هذا المستدعى الذهني، المرتبط بالكلمة المكتوبة – أو بالكلمة المسموعة – قد يختلف اختلافا كبيرا من شخص لآخر، فكلمة "شجرة" تولِّد في ذهن القارئ مستدعى ذهنيا لكافة صور أنواع الأشجار، هذا على مستوى الاستدعاء للصورة الذهنية فقط، إلا أنه مشروط أيضا بخبرة القارئ الحياتية – إذا كان من أهل المدن أو من أهل الريف – وهو ما يؤثر على ذاكرته فيما يخص أنواع الأشجار المستدعاة ذهنيا؛ إذ إنه في بعض حالات التجهيل اللفظي – المتعمد أو غير المتعمد – يكون المستدعى الذهني ذا أفق مفتوح – غير محدود – فإذا ذكرنا كلمة (شجرة) دون ربطها بأي نوع محدد من أنواع الشجر مثل: "على باب المنزل تقابلنا (شجرة) عجوز، كبيرة، جدباء، بغصونها الخاوية من الأوراق"، فإننا بهذا المقطع السابق نترك للقارئ مساحة ذهنية كبيرة في استدعاء أي نوع من أنواع الأشجار، والتي يرغب هو في وضعها في هذا المكان الموجود أمام باب المنزل، أما إذا قررنا أن نحدد نوع (الشجرة) مثل: "على باب المنزل تقابلنا شجرة توت عجوز، كبيرة، جدباء، بغصونها الخاوية من الأوراق". فإننا في هذه الحالة الأخيرة نكون قد حددنا نوع الشجرة، إلا أن القارئ – كل قارئ – سيستدعي شجرة التوت التي يعرفها من خلال خبراته، وفي الوقت ذاته وبرغم أننا قد حددنا – في المقطعين – حجم الشجرة بأنها "كبيرة"، فإن ذهن كل قارئ سيختلف فيما يتخيله من مقياس/حجم لكبر هذه الشجرة، حيث إن مقياس "الكبر" كحجم هو مقياس نسبي وغير محدد هو الآخر، ونتيجة لهذا سيبدأ كل قارئ في إيجاد صورة ذهنية تختلف عن قارئ آخر، فالأمر في هذه الحالة قد أصبح متروكا لتقدير كل قارئ وخبراته الحياتية السابقة التي تؤثر على عملية تخيله.

لكن الأمر يختلف كليةعندما تتعامل مع الصورة بشكل عام – المرسومة أو الفوتوغرافية – والصورة السينمائية على الأخص، "وقد ظهرت في بداءة الأمر بصفتها أداة

التأثير على العالم، وعلى الموجودات والأشياء، التي تكونه، فهي منذ البداية وساطة، صلة وصل، بين الفكر والفعل، وهي تحول الفكرة، التمثيل الذهني، إلى قوة فاعلة"[١].

لقد رافقت الصورة الإنسان منذ بدايته الأولى، وكانت ذات تأثير فاعل في حياته (رسوم كهوف التاميرا بأسبانيا). فالصورة في بعدها السحري تتيح للإنسان أن يسيطر على العالم والموجودات والمخلوقات، بل وتحول ما يدور في ذهن الإنسان إلى واقع مجسد فيها، "والمهم الطابع الثابت، هو فاعلية الصورة، وهي مجهزة بقدرة، وبخاصة القدرة على "الإقناع" من هذا القبيل، الأيقونة تمنح الاعتقاد قوته"[٢] ، فالصورة لها قدرتها الفائقة في التأثير على متلقيها، فهي تمثيل، تجسيد، مشابهة، محاكاة، وبذا فهي تتفوق على الكلمة.

فالصورة هي بديل بصري للواقع، هي اقتطاع لجزء من الواقع ووضعه أمام المتلقي، أي أنها تجعل العالم مرئيا، بل ويمكن استحضاره، بل الإمساك به حتى في أدق تفاصيله حيث "إن الصورة هي جد مألوفة الآن، وجد قريبة بحيث أنها لا تكون معروفة حقا، إنها تفعل فعلها، وفي معظم الأحيان يدعها كل إنسان تعمل ويعاني آثارها"[٣]. فالصورة اليوم تحاصر الإنسان بشكل لم يسبق من قبل، فهو محاط بعالم مليء بالصورة (إعلانات، ملصقات، صور جرائد، سينما، تلفزيون)، وهو لا يدرك تأثيرها الفاعل في حياته، "فنحن في عصر يرتكن بشكل كلي وجزئي على "الصورة" في تلقي المعلومات والإدراك والمعرفة، فالسينما اليوم أصبحت إحدى أهم المراجع "البصرية" التي يعتمد عليها الأفراد العاديون في شئون حياتهم كافة (التاريخ – الدين – الحياة – السياسة).."[٤].

تضخم الدور الذي تلعبه الصورة في حياة البشرية، وأصبحت نتيجة تشابهها الشديد مع الواقع، إحدى أهم المرجعيات التي يعتمد عليها الإنسان العادي في تكوين المفاهيم، بل وفي تكوين كافة مختلف أنواع المعارف، بما في ذلك رؤيته للتاريخ عبر الأعمال الدرامية التاريخية، وذلك نتيجة التهامية الصورة الشديدة لكل شيء، وطبيعتها في تحويل كل شيء إلى مادة معروضة، بالإضافة إلى مصداقيتها كوجود متحرك متحقق، يقدم نفسه كمرجعية وحيدة صادقة، "ذلك أن السينما فن مادي محسوس ناشب بقوة في الزمان والمكان اللذين يمسكان به، والذي يمكنه أن يعيد تشكيلهما وفق طريقة معينة لا أن ينتهك قانونهما. ولا

---

[١] – جورج بالاندييه، في الطريق إلى القرن الواحد والعشرين، ص ١٥٦.
[٢] – المرجع السابق، ص ١٥٦.
[٣] – المرجع السابق، ص ١٦٠.
[٤] – علاء عبد العزيز، السينما وصدام الحضارات، ص ٩٨، ٩٩.

تملك السينما أن تشير إلى أفكار وأن تخاطب الإدراك إلا بواسطة أشياء بشكلها المحسوس وبعلاقات تلك الأشياء ضمن مجموعة معطاة"[١].

ونتيجة لطبيعة لكون السينما فنا يخاطب الحواس مثله مثل أي فن آخر، إلا أنه يتميز بالبعدين المكاني والزماني، واللذين يمنحان فن السينما إمكانيات غير مسبوقة وغير متاحة على مستوى حركتيهما بالنسبة لباقي الفنون، فضلا عن الدور الذي يلعبانه في صياغتها، والتي يعطيها تأثيرا أكثر في المتلقين، بالإضافة إلى أن قدرتها على تحويل كل الأشياء (الأفكار – الآراء) إلى شكل محسوس (بصري)، تتيح لها إمكانية الكشف عن خفايا الحياة، ".. العالم المرئي هو سجن يحول دون بلوغ جوهر الأشياء، يقتضي اختراق حواجز الزمان والمكان واستخلاص التعبير الأكثر تعبيرا من الظاهر البادي، لاكتناه الـ: "ما في الذات". أو لتقديم الإشارة الدالة عليه"[٢]، فالسينما هي الفن المؤهل للكشف عن ما هو خلف القناع الظاهر للأشياء من أجل سبر أغوارها، وتقديمها.

فالسينما هي عالم الصورة المحملة بالدلالات "إلا أن الفيلم إذا لم يكن قادرا على تجريد الأشياء التي عليها أن تكون أشياء وليس علامات كتابية، فهو على الأقل يملك أن يعطي بواسطة هذه الأشياء إشارة دالة. فانقباض النفس والقلق أو أي شعور آخر يراود الإنسان، سواء كان مأساويا أم لم يكن، يمكن أن يولد من "مناخ"، وأن يوحي به من المظهر المخالف للمألوف لبعض الأشكال والذي يضفي معنى معينا على ديكور أو وسط منظر طبيعي"[٣].

فالفيلم كما سبق أن ذكرنا يتعامل مع الأشياء والأفكار والمجردات، ولكنه يقدمهم جميعا من خلال أشكال (علامات) محسوسة، يمكن أن تدرك من قبل الآخرين، فهو يقدم حالة "تعبيرية"، تلعب "العلامة" دورها في توليد المعنى منها، وكذلك يلعب الجو العام عبر الدوال السينمائية الأخرى دوره في إبراز المعنى المرغوب فيه، حيث "تمتاز العلامات الصورية أو الايقونية بكونها أكثر وضوحا، أكثر قابلية للإدراك"[٤].

فالصورة تعبير واضح، ومدرك سهل من حيث سرعة الاستيعاب الإنساني له، وذلك في مقابل العلامات الكتابية، والتي تعتمد على الصورة الذهنية المتولدة في ذهن المتلقي من الدال الذي يختلف عن المدلول، ولا يرتبط به إلا نتيجة الأعراف المتفق عليها، والذي

[١] – جان ميتري، السينما التجريبية، ص ٥٨.
[٢] – المرجع السابق، ص ٤٩.
[٣] – جان ميتري، السينما التجريبية، ص ٥٨، ٥٩.
[٤] – يوري لوتمان، مدخل إلى سيميائية الفيلم، ص ١١.

يفترض منذ البداية قدرة المتلقي على قراءتها، "أما العلامة الصورية أو الأيقونية Iconique فهي تفترض تعبيرا وحيدا لكل دلالة، تعبيرا يرتبط بهذه الدلالة بصورة طبيعية"[١].

تعتمد اللغة (اللسانية) على الدال (الملفوظ أو المكتوب) والذي يؤدي إلى توليد المدلول، وهي كما سبق أن ذكرنا علاقة اعتباطية، إلا أن الاتفاق الجمعي على الربط بين الاثنين هو الذي أدى إلى وجود اللغة كمنظومة اتصال اجتماعية، أما في السينما فالأمر يختلف، فكما يقول "ميتز" Mets: ".. إذ إن الدال صورة والمدلول هو ما تمثله هذه الصور، أضف إلى ذلك أن أمانة التصوير الفوتوغرافي تجعل الصورة جد مشابهة"[٢]. ، أي أن الدال السينمائي هو في ذات الوقت: المدلول السينمائي، وبذا تختلف السينما عن اللغة اللسانية. "إن السينما ليست لغة، إذ إن تعريف اللغة الذي يتفق عليه أغلب اللغويين – تقريبا – لا ينطبق عليها، فاللغة نظام من العلامات يخدم الاتصال بين الناس فيما يتعلق بالاتصال الشفاهي. أما السينما فمثل بقية الفنون، ونظرا لأنها إحدى هذه الفنون فهي تشكل اتصالا في اتجاه واحد. هي في الواقع أداة تعبير أكثر منها وسيلة اتصال.."[٣].

السينما كأحد الأشكال الفنية هي "تعبير" في المقام الأساسي، وليست اتصالا بين طرفين، فالفيلم يقدم حالة تعبيرية عبر العمل الفني، ومن خلال مادته المتشكلة على الفيلم، وذلك من صانع الفيلم إلى المتلقي، الذي يتلقي هو الآخر هذه الحالة، والذي لا يعتمد وجودها على عملية التغذية المرتدة/رد الفعل من المتلقي إلى صانعي الفيلم، فالسينما عمل فني تام. "إن السينما تشكل وحدة دلالية قائمة بذاتها إلى درجة كبيرة، كما يذهب أ.بيسنس، فإذا كانت هنا صورة تمثل ثلاثة كلاب وقمت بقص الكلب الثالث فلا يسعك في الوقت نفسه إلا أن تقص الدال والمدلول الخاصين به"[٤] ، لذا فإن العلاقة بين الدال والمدلول السينمائيين هي علاقة وجود حتمي على المستوى البصري، ومحو أحدهما هو بالتبعية محو للآخر، "إذ إن الصورة الفيلمية تضم من الأشياء عددا مساويا لما كان موجودا بالمشهد"[٥]، وهذا يؤكد ضرورة وجود الدال من أجل وجود المدلول، فلا فكاك لأحدهما من الآخر.

أما على مستوى اللغة – اللسانية – فإن وجود الدال يكون مستقلا عن حضور أو غياب المدلول، بل ان الدال هو البديل عن المدلول في حالة غيابه، وعدم وجوده آنيًّا أمام مجموعة المتحدثين، فضلا عن أن أصغر وحدة من الوحدات المكونة للغة وهي (الفونيم) لا

[١] – المرجع السابق، ص١٠.
[٢] – كرستيان ميتز، لغة السينما،، ص٣٣.
[٣] – المرجع السابق، ص٣٨.
[٤] – المرجع السابق، ص٣٣.
[٥] – المرجع السابق، ص٣٣.

وجود لها، أو ما يماثلها في السينما، كما أن أية لغة تتكون من مفردات/كلمات، والسينما لا يوجد بها مفردات يمكن أن يتكون منها الفيلم السينمائي، ولا يمكن أن تتساوى الكلمة الملفوظة أو المكتوبة بأي حال مع اللقطة، "ومن ثم يمكن اعتبار الصورة، حتى تلك التي يتفق مضمونها مع كلمة واحدة – وهي نادرة حقا – جملا أيضا، الأمر الذي يعد بالغ الدلالة. إن عرض مستوى كبير لمسدس لا يعني الإشارة إلى "مسدس" أي الوحدة اللفظية الكامنة تماما، وإنما يعني – على الأقل ومن غير التطرق إلى المعاني السياقية – هذا هو "مسدس"، إن هذا المستوى يحمل معه آنيته، وهي هنا ضرب من الإشارة "ها هو ذا"..."[1]، أي أن التساوي بين الكلمة اللفظية والصورة السينمائية هو شيء مستحيل تحققه أو وجوده.

فالصورة السينمائية على مستوى اللقطة الواحدة تحمل في طياتها ما هو أبعد من كونها مفردة – كلمة – ذات مدلول واحد، وهذا الأمر ينتج من الطبيعة التركيبية التي تعمل داخل اللقطة "كما أن الإيحاءات الشعورية القرينة يمكنها أن تنتج عن العلاقات مصاغة الشكل داخل اللقطة ذاتها (الإطار والديكور) بدلا من أن تكون مترتبة على التعاقب لقطة إثر أخرى أو مشهد تلو مشهد، إنها يمكن أن تكون في التمثيل، أي في اختيار ما هو ماثل ويقع عليه النظر، وبمعنى آخر ناتجة من العلاقات مرتبة في المكان بأكثر من ترتيبها في الزمان"[2]، فالمعنى ينتج في اللغة من تتابع الكلمات، من خلال مفردة تلي مفردة في سياق تعاقبي، أما السينما، فالمعنى لا ينتج فقط من التتابع – التعاقب – الزمني للقطات، وإنما من داخل كل لقطة أيضا، فهي تحمل الكثير من العلاقات بين العلامات الموجودة باللقطة، والتي لا تكون قاصرة على معنى واحد، نتيجة وجود أكثر من دال في ذات اللحظة وبنفس المكان، وعلى أكثر من مستوى زمني، "ومن ثم لكي نقوم بتحليل وفهم و"حل شفرة" الدوال الكثيرة التي يبثها أي عرض، فإنه يجب أن ننظر إليها في آن واحد على نحو متزامن Synchronicolly – أي أثناء قيامها بوظيفتها في نفس الوقت في أية لحظة معينة من لحظات العرض – وبشكل ثنائي الزمن Diachronically أي أثناء اندماج الأنواع المتباينة من الدوال في بني أكثر تعقيدا من الزمن مع تتابع العرض"[3].

فاللقطة تعمل في الفيلم على مستويين من التفاعل، حيث إنها تحمل داخلها المكان والزمان، فهي تحمل (الممثل، الديكور، الإضاءة، الموضوعات، الحوار) وكلها تعمل في آنية واحدة، وبشكل متزامن من أجل إنتاج الدلالة والمعنى، ثم تتأتى مرحلة تتالي وتعاقب اللقطات التي تنشأ معنى ودلالة أخرى، لذا فإنه "بإمكاننا إعطاء اللقطة تعريفات عدة:

[1] – المرجع السابق، ص ٣٥.
[2] – جان ميتري، السينما التجريبية، ص ٢٩.
[3] – مارتن أسلن، مجال الدراما، ص١٤٥.

"وحدة مونتاج صغرى"، "وحدة تكوين أساسية في القصة السينمائية"، "مجموعة العناصر الداخلية للقطة"، "وحدة الدلالة السينمائية".."[1]، وعلى أية حال، لا يمكن اعتبار أن اللقطة مساوية للكلمة او حتى للجملة اللفظية، كما لابد أن يوضع في الحسبان الأهمية الناتجة عن استخدام العناصر الصوتية – الحوار، المؤثرات الصوتية، الموسيقى – المتضافرة مع الصورة، من أجل إنتاج وتوليد الدلالات الفيلمية، فكما يقول ميرلوبونتي Merleau Ponty: "إن الأسلوب الذي به يجتمع عنصر الصورة والصوت معا، يخلق كلا جديدا آخر لا يمكن اختزاله إلى أجزائه المكونة له، فالفيلم الناطق ليس مدبجا بكلمات وأصوات تكون وظيفتها إكمال الصورة الخيالية السينمائية، فالرابطة بين الصوت والصورة الخيالية تكون وثيقة للغاية"[2].

فالعلاقة بين الصورة والصوت في السينما علاقة تفاعلية، لا يمكن فصل التأثير الناجم عنها، والدلالة المتولدة منه، أو عزوه إلى أحدهما دون الآخر، وعلى الرغم من أن العلاقة بينهما ليست قاصرة على مستوى العلاقة التكميلية من الصوت للصورة، فإنه "من الواضح أن العمل السينمائي هو نتاج تركيب عدد من العناصر السينمائية المختلفة، ولكن حتى عندما يبلغ هذا التركيب درجة عالية من الحيوية فإن اللغة الصورية (لغة الصورة) تظل هي الغالبة"[3].

وعلى الرغم من أن العناصر الصوتية الموجودة على الشريط السينمائي (الحوار، الموسيقى، المؤثرات) هي عناصر فاعلة ومؤثرة في إحداث الأثر المرجو في المتلقي، بل وفي توليد الدلالات من اللقطة، ولكن "ما هي الصورة الفيلمية (بما في ذلك الصوت)؟ إنها خدعة. ويجب فهم هذه الكلمة بالمعنى التحليلي، فأنا مغلق مع الصورة، كما لو أني كنت أسير في العلاقة الثنائية الشهيرة التي تؤسس المتخيل. فالصورة كائنة هنا أمامي، ومن أجلي: إنها موحدة (فدالها ومدلولها مندمجان)، وقياسية، وكلية، وكثيفة الحضور. ولقد يعني هذا أنها خدعة كاملة، إنني أتهافت عليها كتهافت الحيوان على قطعة من القماش "المشابهة" التي نمدها إليه"[4]. فالصورة السينمائية بشقيها (البصري والسمعي) تحقق عالما يأسر الإنسان الذي يتلقاها ولا يستطيع الإفلات من سطوتها وحضورها الطاغي عليه، فإنه وبرغم هذا فإن السيادة تكون في ذهن المتلقي للصورة بشكل أكثر من بقية العناصر الأخرى، حيث إن الصورة هي الوجود الفعلي للفيلم كمتحقق بصري.

[1] – يوري لوتمان، مدخل إلى سيميائية الفيلم، ص: ٤١، ٤٢.
[2] – سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، ص٢٣٩.
[3] – يوري لوتمان، مدخل إلى سيميائية الفيلم، ص٥٨.
[4] – رولان بارت، هسهسة اللغة، ص ٤٧٥.

إن السينما كما سبق أن أشرنا هي "قول" بصدد شئ ما، أي أنها تشبه اللغة، إلا أن اللقطة لا تساوي الكلمة، بل تشبه – ونكرر تشبه – الجملة، إلا أنها أيضا ليست مساوية للجملة، فالسينما – السردية – تحكي شيئا ما، لذا فـ "إن الصورة تكون على هذا النحو كلاما دائما، إلا أنه لا يمكنها أن تشكل قط وحدة لغوية"[1].

إننا لا نستطيع نفي بُعد "القول" لدى السينما، فرغم تعبيريتها، فإنها في نهاية الأمر ذات بعد "إبلاغي" أيضا، ولكننا لا نستطيع أن نضع لها قواعد محكمة مثل تلك الموجودة باللغة الكلامية، والتي تتكون منها الجملة، لذا فاللقطة لا يمكن أن تساوي أو تكون مكافئة للجملة، فكما يقول "ميتز" في هذا الصدد: "تظهر الصورة رجلا يمشي في الطريق؟ هي إذن تساوي هذه الجملة "رجل يمشي في الطريق" ولا شك في أننا هنا بصدد محاولة فجة يمكن الثرثرة حولها طويلا. إلا أن هذه الصورة الفيلمية لا يمكنها في آخر الأمر أن تطابق على الإطلاق كلمة "رجل" أو "يسير" أو "شارع" أو حتى أداة "ال" أو المورفيم صفر للفعل "يسير".."[2]، وعلى الرغم من كون اللقطة تقدم نفس المعنى المشابه للجملة، فإنه كما سبق أن ذكرنا أن المعنى يتولد في اللغة من التوالي الخاص بالسياق الذي توجد به الدوال من أجل توليد المدلولات ثم الدلالة.

يتولد المعنى في السينما من خلال تزامن الدوال وتعاقبها، ولذلك نجد للغة قواميس للمفردات، أما في حالة السينما فإنه من المستحيل وجود مثل هذه القواميس، و"إذا أخذنا عددا من الصور لنفس المرجع (عدد من الزوايا المختلفة لمنزل) تكون الدلالات نفسها متشابهة بحيث تمنع المقارنة بالمفردات اللغوية (مثل منزل ومنزلي والأحياء السكنية.. إلخ). ولا يمكن أن يوجد قاموس للتعبيرات السينمائية"[3]، وذلك لأنه لا يوجد من الصور الفيلمية – أو اللقطات – ما يمكن أن يماثل الكلمات، أو حتى ضمائر الملكية، أو حتى أية ضمائر، فعندما تظهر على الشاشة لقطة منزل ما، فإنه لا يمكن أن يفهم أي من المتفرجين أن هذا المنزل هو منزلي أو منزل شخص آخر، إلا إذا صاحبها صوت ما كتعليق ليؤكد لهم ملكيتي أو ملكيته لهذا المنزل، أو حتى مفهوم الإقامة فيه، لذا يعتمد السياق الفيلمي على تقديم لقطات ومشاهد أخرى فيما بعد توضح من هو المقيم بهذا المنزل ومن الذي يملكه. ولكن الصورة – على حد قول ميتز – بمفردها لا تعدو كونها تخبرنا أن هذا هو منزل، "حقا، إن السينما ليست تفاضلا وتكاملا معقد النسيج كاللغة الكلامية، فهي تبدو "كمكان" لحمل الدلالة أكثر منها "وسيلة" له"[4]، فـ"ميتز" يعتبر السينما حاملا للدلالة، ولا يرى

[1] – كريستيان ميتز، لغة السينما، ص ٣٥.
[2] – المرجع السابق، ص ٣٩.
[3] – ج. دادلي أندرو، نظريات الفيلم الكبرى، ص٢٠٨.
[4] – المرجع السابق، ص ٢١٠.

أن لديها نفس المستوى القاعدي للغة الذي يمكنها من الإبلاغ، ويعرف "ميتز" الدلالة السينمائية: "الدلالة هي العملية التي تنقل الرسالة عن طريقها إلى المشاهد"[1].

فالسينما ما هي إلا طرح بصري يعتمد اعتمادا كليا على "الأيقونة" سواء البصرية أو السمعية، ويعتمد على تلك العلامات، التي تحفر داخل الصورة بكثافة، من أجل إعادة إنتاج (تقديم) واقع فيلمي، وكذلك تعتمد تلك العلامات على تفاعلها من أجل إيجاد الدلالة الفيلمية، سواء باستخدام (الحوار، الإيمائية، الموسيقى.. إلخ)، إلا أن كل ما سبق يحيل إلى الواقع والخبرة السابقة لدى المتلقي، "إننا ندرك العالم الخارجي عن طريق الحدس من خلال عدة ترابطات ودلالات مصاحبة Connotions تحددها تجربتنا الماضية، وذكرياتنا وعاداتنا وظروفنا. إن الدراما تمثل هذا العالم الخارجي وتدرك على نحو شائع بنفس الأسلوب الحدسي"[2]، فالعالم الفيلمي هو شبيه بالواقع المعاش، ومن هنا كان يجب أن يدرك بنفس الطريقة التي يدرك بها الواقع عبر الإحالة إلى الأخير، والذي من خلاله نفهم عالم دلالات الفيلم المتحققة على الشاشة، فكما يقول "ميرلوبونتي": "كذلك فإن الفيلم ليس حاصل جمع صورة متخيلة. وإنما هو صورة كلية زمانية Tempoholgestoll أي أن الدلالة الفيلمية تكمن في ذلك النظام والترتيب الزماني الذي يربط بين مكوناته، وبالتالي يجعل من الفيلم في النهاية صورة كلية معبرة"[3].

فالسينما هي حركة في الزمان والمكان، وفاعليتها تنشأ من شدة شبهها القريب من الحياة الإنسانية، وتوالي الأحداث وفق ترتيب محدد، وفاعلية اللقطات الداخلية، هما اللذان ينشئان الدلالات لدى المتلقين، "فالبحث عن العلامات التصويرية هو في الحقيقة بحث عن منظور إدراكي يريد الفنان أن يفرضه على حواسنا، ويخاطب جهازنا الإدراكي من خلاله. ألسنا جميعا لدينا عيون تعمل بطريقة واحدة وتدرك الأشياء على نفس النحو؟"[4].

فإذا كان العالم هو الإطار المرجعي لعالم الفيلم، وإذا كان هناك تشابه كبير بينهما، فهناك أيضا اختلافات بين كلا العالمين، حيث إن الفنان حينما يصوغ العالم الفني للسينما، يضع العلامات بشكل يخدم أغراضه ومراميه التي يريد أن يقدمها لنا كمتلقين لتعبر عن وجهة نظره لهذا العالم، وهو يعتمد في ذلك على قدراتنا العقلية التي تضبط عالم الفيلم بإحالته للعالم الخارجي، "وفي بحثنا على مطابقة عالم الشاشة مع فضاء العالم الحقيقي المألوف، ويعتبر الأول بالنسبة لنا موديلا Modele للثاني ويفقد معناه بالكامل بدون هذا

[1] – المرجع السابق، ص ٢١٠.
[2] – مارتن اسلن، مجال الدراما، ص ٢٨.
[3] – سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، ص ٢٣٧.
[4] – يوري لوتمان، مدخل إلى سيميائية الفيلم، سبق ذكره، ص ٤٣.

الاعتبار، تأول تكبير أو تصغير أبعاد شيء ما على الشاشة (نتيجة تغير مسافة اللقطة) على أنه زيادة أو نقصان بُعد الشيء عن المراقب، أي عن المتفرج"[1]، فدائما المتفرج وعبر إدراكيته لما يدور على الشاشة، يحيل هذه المدركات وتلك التفاصيل الخاصة بالمنظور وعلاقاته بالموضوعات والشخصيات (مقدمة الكادر والخلفية، اللقطات العامة، اللقطات الكبيرة) إلى العالم الواقعي الأكبر الذي يحيا فيه خارج حدود شاشة العرض، إلا أن الشاشة بحيزها المحدود أصبحت مجال الرؤية لدى المتلقي، "... ولاشك أن اعتيادنا السينما هو وحده الذي يمنعنا من ملاحظة التحول الذي ينال العالم المألوف عندما تنضغط لا فضائيته التي لا تعرف الحدود لتحل تلك المساحة المستطيلة المستوية للشاشة السينمائية"[2].

يدور العالم الفيلمي داخل مستطيل شاشة العرض، وإن كان أحيانا يزيحنا قليلا إلى المناطق المجاورة له – كما سبق وأسلفنا – إلا أن طبيعة الفرجة السينمائية هي التي تجعلنا نستوعب هذا الفرق ونتغاضى عنه في الوقت ذاته. ولذا يصبح المكان الفيلمي المحور بإطار الشاشة هو الوعاء الحاوي للدوال المنشأة للمعنى – بالإضافة للحركة والزمن – فالمكان يحتوي الديكور كأحد العناصر الدالة والموحية، "ولم تعد الديكورات في (كاليجاري) تمارس الأسلبة، بل هي تخلق عالما ناشزا بشيء بالاختلال العقلي لدى البطل: الشوارع مقلدة بشكل مشوه، والمنازل هي بالعرض، والظلال والأنوار التي تتعارض وفق بقع بيضاء وسوداء عنيفة، مستمدة من الخط المنكسر محددة على ذلك النحو انفصاما مستمرا، إلا أن التعبير لا يقتصر على التصور فحسب، وإنما تصير ترميزا حقيقيا ينتفع من الارتكاسات الغريزية التي تستثيرها الخطوط الشمولية والقطرية، وعناصر خطية أخرى"[3].

فتصميم ديكورات فيلم (عيادة الدكتور كاليجاري)، كان موكلا به منذ البداية أن يلعب دورا دالا على الأجواء النفسية التي تعبر عن وجهة نظر بطل الفيلم المضطرب عقليا، وكان الديكور باستعانته بالتأثيرات البصرية الناجمة عن استخدام طرق ووسائل الفن التشكيلي في تقديم دوال تستثير ردود أفعال لدى المتفرجين باستخدام الخطوط الرأسية والمائلة – تشويه المنظور – وأيضا الاستعانة بأساليب الإضاءة المستقاة من الفن التشكيلي المذهب التعبيري Expressionism، وعلى الأخص التعبيرية الألمانية التي اعتمدت على تشويه الأشكال وعنف اللون اللاواقعي في التعبير عن "حالة" الاضطراب والخلل الموجودة بأجواء الفيلم، أي أن إفراز الدوال والأشكال المعبرة عنها كان بشكل واعٍ، من أجل بث رؤية قصدية موجهة للمتلقي، والتي قد يتلقاها على مستوى الوعي أو على مستوى اللا وعي

[1] – المرجع السابق، ص ٤٣.
[2] – المرجع السابق، ص ٤٣.
[3] – جان ميتري، السينما التجريبية، ص٥٢، ٥٣.

– التسريب اللاشعوري – من أجل إيجاد الدلالة الفيلمية لديه، "ولأنها سمة من سمات كل وسائل الاتصال المعقدة أن تفهم الجزئيات الكثيرة التي تقوم بتوصيلها جزئيا على مستوى واعٍ وجزئيا على مستوى اللاوعي، فإن عناصر الملابس والديكور التي تفلت من الملاحظة الواعية قد تسهم في خلق الحالة النفسية Mood والجو العام والوجوه الأخرى الشديدة الأهمية للتجربة في ذهن المتفرج الفرد"[1].

فدائما في عملية التلقي الفيلمي ليست كل المدركات (الدوال) على نفس مستوى الأهمية داخل سياق اللقطة أو بشكل عام داخل الفيلم، إلا أنها تعمل هي الأخرى على مستوى اللاشعور في إنتاج الدلالة المرغوب في وجودها، فالأزياء التاريخية، وكذا الإكسسوارات الصغيرة المصاحبة لها يعطيان لأحداث الفيلم وشخصياته المصداقية لدى المتلقي، وأيضا الديكور بصفته المكان الحاوي لتلك العناصر، لذا فإن صناع الفيلم لابد أن يكون لديهم وجهة نظر في كيفية عمل الدوال السينمائية ومسارها حتى تصل للمتلقي عبر حركيتها في الزمان والمكان، "إن إحساسنا البصري بالعالم المحيط بنا هو الذي يشكل أساس اللغة السينمائية، ولكن رؤيتنا البصرية هي ذاتها (أو بتعبير أدق امتلاكنا السيمو ثقافي Semiotico - Culturelle للعالم، والذي يستند على القدرة البصرية) تشمل ضمنيا فكرة التمييز بين موديل العالم الذي تصنعه وسائل الفنون الصورية الساكنة وذلك الذي تصنعه وسائل السينما"[2] ، لذا فإن رؤيتنا للعالم هي التي تتحكم في اللغة السينمائية، ولكن رؤيتنا لهذا العالم تأتي من كافة العلامات المشكلة لهذا العالم، على اختلاف أنواعها ومصادرها، وهي أيضا التي تجعلنا نميز وبشكل آلي بين ذلك النموذج الفني الذي يعتمد على هذه الرؤيا، سواء أكان ساكنا كالفن التشكيلي أو فن السينما كفن متحرك سيال عبر الزمن، ورؤيتنا تلك تجعلنا نستدمج كل الأنواع الفنية في إطار العالم المرجعي الأوسع والأعم دون أن نلفظ أيا منهم لافتراقه أو اختلافه عن الواقع.

وهذه الرؤية الإدراكية هي التي تجعلنا نميز أيضا أن الأداء التمثيلي للأشخاص عبارة عن تقديم لتلك الشخصيات الدرامية عبر ممثلين لا أشخاص حقيقيين، حيث "تنفرد الدراما بين الفنون التمثيلية Represtational في أنها تخلق عالمها الخيالي، تمثل "الواقع" باستخدام بشر حقيقيين، أو أشياء حقيقية في الغالب. إن شابا خياليا مثل روميو يصور بوساطة شاب حقيقي"[3]، فكما سبق أن ذكرنا بأن الدال السينمائي لابد هو والمدلول أن يكونا حاضرين في ذات اللحظة داخل الصورة، حيث لا يمكن فصل إحدهما عن الآخر،

[1] – مارتن اسلن، مجال الدراما، ص٢٧، ٢٨.
[2] – يوري لوتمان، مدخل إلى سيميائية الفيلم، ص ٦١.
[3] – مارتن اسلن، مجال الدراما، ص ٤٠.

فشخصية هاملت في مسرحية شكسبير هي شخصية موجودة في النص المسرحي المكتوب عن طريق مجموعة الكلمات التي تصفها أو تقدم حوارها.

أما في السينما فإنها تقدم من خلال ممثل يجسدها، ولا يمكن أن توجد على الشاشة بدون تجسيد هذا الممثل لها – وذلك بغض النظر عن تقييم أداء الممثل – حيث إن أداء تلك الشخصيات هو أحد العناصر المولدة للدلالة عند المتلقي، "إن الممثل عند ظهوره على خشبة المسرح أو شاشة السينما، هو في المقام الأول نفسه ذلك الشخص "الحقيقي" الذي يكونه، بسماته المادية وصوته وطباعه، وهو ثانيا نفسه متحولا ومقنعا بملابس ومكياج وصوت منتحل، وموقف عقلي نابع من دراسة وتقمص الشخصية التي يلعبها"[1]، فالممثل في هذه الحالة هو الدال والمدلول معا، والمتفرج يعي هذا بشكل واضح لا لبس فيه، إلا أنه يتقبل هذا الممثل على أنه الشخصية بشكل فيه "تواطؤ" منه مع الممثل، ولكن لا يجب أن نغفل أن الأداء التمثيلي هو الذي يجعل المتلقي إما أن يتناسى أن هذا الممثل مجرد شخص مختلف عن الشخصية، وإما أن يرفض الممثل ويصبح هناك إحساس بأن هناك فارقا ضخما بين الممثل والشخصية التي يؤديها عبر العلامات والمؤشرات والإيماءات والتلوين الصوتي. "ويمكن وصف فن التمثيل بأنه الفن الذي يهتم إلى حد بعيد بالاستخدام "الأيقوني" القصدي للعلامات، والرموز Symptoms "اللاقصدية" واللاإرادية". إن الممثل يعمد إلى الإحمرار خجلا على خشبة المسرح ليولد صورة – علامة أيقونية – لشخص يكشف طوعا أو كرها عن هذه الأمارة اللاإرادية للشعور بالحرج"[2]، وبذا فإن فن التمثيل في مجمله يعتمد على قصدية العلامة بغرض الإبانة والكشف عن المشاعر والأحاسيس، وأيضا عليه أن يقدم – عبر الممثل – الأحاسيس التي يبدو أنها غير مرغوب في إظهارها، أو أن تكون عفوية أو لا إرادية، وعلى الممثل أن يقدم هذا الإحساس بالعفوية في ذات الوقت أيضا، "والعلامات اللا قصدية الموجودة في العالم الواقعي تصبح في العرض الدرامي تمثيلات "أيقونية" قصدية للخوف والشعور بالحرج...إلخ"[3].

فالأداء التمثيلي للممثل هو في حقيقة الأمر "قصدي" في كل مراحله وتعبيراته، فالارتباك والخوف أو الفزع يجب أن يقدم كما لو كان وليد اللحظة الحادثة الآن على الشاشة، وليس وليد عملية التمثيل/التجسيد، أي أن الممثل يقدم عملية معقدة عبر العلامات المماثلة/المشابهة للواقع، فالتجسيد يقدم مشاعر وأحاسيس تشبه المشاعر الحقيقية التي يتعرض لها/يعرفها جموع المتفرجين، ولابد أن تكون في ذات الوقت غير كاشفة لكونها

[1] – المرجع السابق، ص ٧٩.
[2] – المرجع السابق، ص ٦٢.
[3] – المرجع السابق، ص٦٢، ٦٣.

أداء/تجسيدا لمشاعر غير حقيقية، "كما تلعب المؤشرية في نظامَي تعبير الوجه والإيماء بشكل واضح دورا هاما، فغالبا ما تتضمن نظرة أو إصبع يشير إلى اتجاه ما معلومات أساسية تكمل النص"[1]، وهكذا فإن بعض العلامات الإشارية تكون بمثابة عوامل مساعدة في توليد المعنى والدلالة بعيدا عن الحوار، أو بمساعدة منها له أو العكس؛ إذ إن الأداء التمثيلي يضعها أمام المتلقي في شكلها المتعارف عليه في الواقع المعاش بشكل لا مجال فيه للخطأ، بل أحيانا تكون الإيماءات/الإشارات هي الغالبة، التي لها السيادة في إيصال المعنى بشكل مباشر، حيث "إن البدن من خلال حركته في العالم، أي من خلال صلاته الدينامية، يؤسس المعاني الأولية التي يدركها الذهن – كما لو كان ذلك بالتفويض – عندما يحاول أن يقنن الخبرة فيما بعد في رموز Symbols. ولذلك فإن تعبير البدن يكون أوليا، فهو لا يكون تعبيرا في رموز أو تصورات وإنما في إشارات Signs أو إيحاءات Gestures. وفي هذا التعبير لا تنفصل الإشارة عن المشار إليه، ولا تنفصل الإيماءة عن دلالتها أو معناها، وباختصار لا ينفصل التعبير عما هو معبر عنه"[2]، فالجسد وفق طرح "ميرلو بونتي" السابق يمثل الخبرة الكلية للإنسان، فهو مجال تعرفه على العالم، بل ويشارك في كل عملية من عمليات إدراكنا للواقع، وللموضوعات والأشياء، فالجسد متحرك، ومتصل، وملامس، داخل المكان وعبر الزمان، لذا فالإشارات/العلامات الصادرة منه لابد أن تكون مرتبطة بكونها تعبيرات يتم إدراكها من الآخرين بسهولة لكونها خبرة مشتركة، ولا يمكن فصلها عن معناها، "فالتعبير عن الغضب من خلال إيماءة لا ينقل فكرا خالصا من ذهن إلى ذهن آخر، فإيماءة الغضب هي كابتسامة الأم توصل حالة وجدانية يفهمها طفلها، ويستجيب لها بشكل مباشر. فنحن لا نفهم الغضب كواقعة سيكولوجية مختبئة، وراء إيماءة الغضب، فهذه الإيماءة هي الغضب نفسه، ونحن نقرأ الغضب فيها"[3]، ومن هنا كانت قوة التوليد الدلالي الكامنة في الإشارات والإيماءات الجسدية للممثلين، فهي لا تحتاج إلى أية عوامل مفسرة لما تعنيه، وإنما هي مفسرة لذاتها بذاتها؛ لأنها أولية، ولا يمكن فصل دلالاتها عن وجودها.

تنشأ الدلالة الفيلمية من داخل الفيلم ومن خارجه، من بنيته الكلية وأيضا من العالم الخارجي المحيط، وأيضا من النظم الاجتماعية والثقافية، لذلك "ينبغي التأكيد أولا على أن المعلومات التي نتلقاها من الفيلم السينمائي ليست فقط معلومات سينمائية، ذلك أن الفيلم مرتبط بالعالم الواقعي ولن يكون مفهوما، إذ لم يتوصل المشاهد إلى تمييز هذا الشيء أو ذاك من الأشياء المحيطة به في الواقع، وكيف يتم الدلالة عليه عبر هذا التأليف أو ذاك

[1] – المرجع السابق، ص ٨٦.
[2] – سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، ص ٢١١.
[3] – المرجع السابق، ص٢١١.

من البقع الضوئية على الشاشة"[1]. فالسينما تعتمد على بناء مركب ومعقد، فهو يستند إلى تراكيب الواقع، والخبرات التاريخية والإنسانية، مستدمجا فيها كافة التطورات والتغيرات الفكرية والثقافية، وعبر هذا التركيب المعقد يمكن فهم الدلالات التي يطرحها الفيلم، والتي ترتبط أيضا بحركية البنية الفيلمية في مجملها، وعبر الدلالات الناشئة عن المواضعات/الاتفاقات التي تكونت ما بين صانعي الفيلم ومتلقيه على مدار تاريخ وتطور السينما كفن.

الفصل الثاني

دور المونتاج في خلق الدلالة الفيلمية

تمهيد

قامت السينما بفتح آفاقاً كثيرة ورحيبة من أجل التعبير عن حياة الإنسان، بل وأيضا عن مكنوناته وعوالمه الداخلية _ المشاعر، الأفكار، الأحلام، الهلاوس _ وذلك عبر قدراتها البصرية، التي تمثل في الوقت ذاته الحركة في الزمن، تلك الحركة التي ظل الإنسان منذ بدء الخليقة يحلم بالسيطرة عليها، حيث أن "الزمان من أظهر صفات التجربة البشرية، فحواسنا تقدم إلينا إدراكاتها حسب ترتيب الزمان، وعن طريقها تشارك في المجرى العام المتدفق للزمان الذي يمر خلال الكون. وينتج حادثا بعد حادث، ويخلف ما ينتجه وراءه ليكون أشبه ببلورة لكيان سيال معين كان مستقبلا، وأصبح الآن ماضيا لا يمكن تغييره"[2]، وكانت تلك هي مشكلة الإنسان في تعامله مع الزمن، فالإنسان يشعر بحركته، بل ويلحظها، إلا أنه لا يستطيع الإمساك به أبدا، فالبشر يخضعون في شتى جوانب حياتهم للزمن الرياضي، للزمن الفلكي، حيث تم تقسيم اليوم إلى أربع وعشرين ساعة إلا أنه لا يمكن إيقاف ساعة واحدة من هذه الساعات، فدائما الزمان يتحرك في ترتيب خطي، متوالٍ، ويخضع الإنسان لهذه الحركة الزمنية سواء على مستوى التتابع، أو التجارب ، أو الأحداث،

[1] – يوري لوتمان، مدخل إلى سيميائية الفيلم، ص ٦٠.
[2] – هانز رشينباخ، نشأة الفلسفة العملية، ص١٣٢

أو النتائج ، فهو يحيا ويعيش، ويتواجد داخل الزمن، "أما موقعنا نحن نفس وسط هذا المجرى المتدفق وهو الوسط المسمى بالحاضر غير أن ما هو حاضر ينزلق إلى الماضي، على حين أننا ننتقل إلى حاضر جديد، ونظل على الدوام في الآن الأزلي"[1].

لذا كانت حركية الزمن هي المؤرق الأول لدى الإنسان، فالماضي شيء انقضى ولن يعود، ولا يستطيع الإنسان أن يفعل حيال أحداثه شيئاً والمستقبل مجهول، غامض، غير معلوم، فالإنسان لا يعيش إلا في الحاضر أو في سلسلة من الحواضر المتتالية والتي لا تنقطع عن التوالي و الإيتان حيث "أننا لا نستطيع إيقاف التدفق أو لا نستطيع أن نعكس اتجاهه ونعيد الماضي، فهو يحملنا معه بلا هوادة دون أن يمنحنا فرصة للراحة"[2]، ومن هنا كانت الرغبة الدائمة لدى الإنسان في استعادة الماضي واستحضاره من أجل السيطرة عليه، بل وإمكانية تعديله أيضا، إلا أن هذا لا يتعدى كونه رغبة لا أكثر، فعلى المستوى الواقعي والحقيقي لا يمكن إحداث ذلك، فالحاضر ينزلق زمنيا نحو الماضي وعندها يصبح منفلتاً من يد الإنسان و سيطرته، فالزمن منسل، هارب، مستمر، زمن حقيقي متواصل دون انقطاع.

فالإنسان كائن زمني، ويحاول منذ بدء التاريخ أن يفك معضلة الزمن التي يواجهها في حياته بشكل دائم ومستمر، بل ويحاول أن يقف في مواجهة حركية الزمن الدائمة ، "فقد كانت الديانة المصرية الموجهة قاطبة ضد الموت، تجعل الحياة الأخرى متوقفة على الدوام المادي لجسم الإنسان، ومن ثم فإنها كانت تسد حاجة أساسية من السيكولوجيا الإنسانية: الدفاع ضد الزمن. إن الموت ليس إلا انتصار الزمن. كان تثبيت المظاهر الجسدية للكائن البشري تثبيتا اصطناعيا معناه انتزاعه من نصر الموت: ربطه بالحياة"[3]، فعملية "التحنيط" للجسد الإنساني في الحضارة الفرعونية القديمة كانت تمثل إبرز مظاهر مقاومة الزمن وتأثيره على الإنسان، كانت تمثل محاولة لإيقاف فعل الزمن على الجسد، ومقاومة تحلل ذلك الجسد، والذي يمثل في نهاية المطاف إيقاف تأثير فعل الزمن، أي الانتصار عليه، وكان هذا هو أقصى شيء تمكن الإنسان من فعله على مستوى الواقع المعاش، فالإنسان لا يملك أمام الزمن إلا أن يتوهم بأنه يتحكم به.

إلا أن تناول الزمن على المستوى الفني يختلف تماما، "فالفن هو الذي يستطيع أن يجمد الزمن في الآنية ويوقف سيولته ويحتويه بماضيه و حاضره في إطار متماسك"[4]،

[1] – المرجع السابق، ص١٣٢
[2] – نفسه، ص١٣٢
[3] – اندريه بازان، ماهي السينما، ص٧٠
[4] – طه محمود طه، القصة في الأدب الإنجليزي، ص١٦١

والفن _ بخلاف الواقع _ لديه القدرة على الإمساك باللحظة الزمنية، بل ولديه القدرة أيضا على التلاعب بالزمن، وهكذا تحققت رغبة الإنسان في السيطرة على الزمن عبر الفن، إلا أن تناول الفن للزمن ينبع من منظور مختلف عن المنظور الواقعي، حيث يعبر الفن عن قوة اللحظة المقدمة من خلاله، عبر شكل انفعالي مجسد.

الزمن الفني هو زمن انتقائي، يعتمد على ما وراء تلك اللحظة الزمنية من قوة تعبير وفاعلية، فعندما يدخل أي زائر المقابر الملكية الخاصة بالفراعنة المصريين سيجد في مواجهته جدرانا تحمل من الرسوم والنقوش التي تقدم تصويرا لحياة ذلك الملك، تقدم، انتصاراته على الأعداء، تقديمه للقرابين، علاقاته بزوجته وأبنائه، محاكمته للخارجين عن القانون. فهذه اللوحات الجدارية ما هي إلا اختزال وتكثيف لحياة الملك من أجل التعبير عن لحظات ومواقف هامة من حياته، وما هي إلا تسجيل وتوثيق بالصورة لذلك الملك الميت، والتي تتمتع بأكبر قدر من الصمود في مواجهة الزمن، وإن كان هذا ليس قاصرا على الملوك الموتى فقط، بل أنه يحدث إبان حياتهم في الحكم أيضا، وأن كانت هذه الأشكال الفنية، أشكالاً وظيفية ترتبط بكونها موجهة من البدء.

ولذلك لا يمكن إغفال مفهوم "الإحساس بالزمن" لدى الإنسان . على المستوى النفسي . وهو ما يتمثل في الشعور بمعايشة تلك اللحظات الزمنية، وبمدى وقعها على الشخص الذي يحيا بداخلها، فالإحساس بالزمن حتى على مستوى الواقع يختلف تبعا لاختلاف الإحساس الإنساني به، على الرغم من ثبات طوله الزمني، فالأوقات المتوترة (العصبية)، أو الحزينة، أو حتى السعيدة، تختلف في الإحساس بها عن تلك الأوقات العادية، فلحظات الحزن تمر بشكل أطول في الإحساس الزمني بها من الأوقات السعيدة التي تمر بسرعة أقل من الأوقات العادية في الإحساس بها، أي أن الإحساس الإنساني الداخلي هو الذي يفرض على الوقت سرعة مروره الزمني وكذا الشعور به .

أولاً . المونتاج و الإحساس الزمني

استوعبت السينما قد أن أهم ما يميزها كفن من الفنون هو طريقة تقديمها للإحساس الزمني سواء أكان بتمديده – إطالته – أو ضغطه – تكثيفه – لذا كان اهتمام صناع السينما المتنامي منذ نشأتها متجها، ومنصبا على التعبير عن الإحساس الداخلي للزمن لدى

الإنسان، أكثر من كونها تعبيرا عن الزمن الواقعي الحقيقي بل أن السينما كفن كان لديها التميز بين باقي الفنون من حيث كونها الفن الأكثر شبها بالواقع مقارنة بالمسرح والفنون البصرية الأخرى، بل ولقدرتها على تقديم الزمن ومروره بشكل مرئي، ولقدرتها أيضا على الإمساك بالزمن (إيقافه، العودة إلى الماضي)، بل أن لديها القدرة على اقتحام الجانب المجهول من حياة الإنسان، ألا وهو المستقبل بل والكشف عما قد يحدث به كواقع متخيل، وكذلك قدرتها على التعبير عن الأحلام بتركيبها الزمني المتشظي، إلا أن هذه القدرة الفائقة في حقيقة الأمر، لا تعدو كونها قدرة إيهامية فالزمن السينمائي على الرغم من قدرته على التعبير عن الإحساس الداخلي بالزمن، وأيضا عن كل ما سبق، إلا إنها . السينما . في نهاية الأمر لا يمكنها أن تتجاوز حقيقة "خطية الزمن الفعلية"، فالارتداد الزمني "Flash Back "، الذي يقدم داخل السياق الفيلمي على أنه نقطة استرجاع أو ارتداد زمني للحظة أو فترة جاءت في الزمن الماضي من أجل الكشف عن علاقة ما بلحظة الحاضر المعروضة على الشاشة الآن والتي تكون متسببة في هذا الاسترجاع الزمني، إلا أن هذا الارتداد الزمني في حقيقة الأمر، ما هو إلا لحظة من لحظات الزمن الحاضر، لأنه يرتبط بلحظة تقديمه الحقيقية وسط الزمن الحاضر في السياق الفيلمي، أما كونه من الزمن الماضي، فهذا لا يتعدى كونه تصورا ذهنيا من قبل صناع النص أو حتى من متلقيه، وهو بذلك يتساوى فعليا مع لحظة الحاضر المقدمة داخل السياق من أجل التعبير عن مرور الزمن في "خطيته" العادية دونما أي انقطاع، وحتى الاستباق الزمني "Flash forward " الذي يمثل مفهوم القفزة الزمنية للمستقبل من أجل الكشف التخيلي عما يحدث هو أيضا يخضع لمفهوم الزمن الحاضر، مثله في ذلك مثل الارتداد الزمني للخلف، فعندما يعرض أي منهما وسط السياق الفيلمي يصبحان جزءاً من الزمن الحاضر الذي يمثله الشريط الفيلمي الذي يخضع لمبدأ "الآن وهنا" كصورة حاضرة تعرض على الشاشة، ولا يمكن أن يتم عرضهما بعيدا عن كونهما لحظتين آنيتين من الحاضر الفيلمي، على الرغم من كونهما يمثلان قطعاً على المستوى الذهني في سياق الزمن الحاضر.

فالسينما تعتمد على اللقطة واللقطة توجد _ تحتل _ الزمن الحاضر، على الرغم من أي تأويل لهذا الزمن الكائن بداخلها سواء أكان في الماضي أو الحاضر أو المستقبل، فالفيلم يقع في دائرة "الحاضر" الأزلي كزمن، "وهكذا فإنه من المستحيل على أي كاتب أن يطمئن المتفرج القلق على مصير أحد الأبطال بعد كلمة "النهاية" فبعد هذه الكلمة لا يحدث شيء على الإطلاق للتوضيح أو التعريف. إن المستقبل الوحيد الممكن بالنسبة لأي عمل هو أن يحدث من جديد، أي أن توضع شرائط الفيلم مرة أخرى في آلة العرض"[1]، فوجود

[1] – الان روب جرييه، نحو رواية جديدة، ص١٣٦

الزمن الفيلمي مرتبط بزمن عرضه وسقوط الصورة على شاشة العرض، فما بين البداية والنهاية يوجد الزمن الفيلمي، ولا وجود له خارج هاتين النقطتين، فهما يمثلان قوسين يحويان فيما بينهما الوجود الفيلمي المتحقق في زمنيتة، إن "كل شيء في الفيلم يقع في الوقت الحاضر، من ثم وضوح الفيلم ومن ثم غموضه أيضا. إذ أن عملية إيضاح الوحدات الماثلة بواسطة الوحدات الغائبة تعد هنا أقل كفاءة منها في الحديث"[١]، فالتعبير عن الماضي أو الحاضر أو المستقبل له قواعده وأفعاله اللغوية المستقرة والثابتة، والتي تعبر عن هذه الأزمان في اللغة اللسانية _المكتوبة أو الشفهية_ أما على مستوى الصورة السينمائية، فلا وجود لمثل هذه القواعد الثابتة، لذا يظل الأمر ملتبس في التعبير عن هذه الأزمان، فتارة يصبح عدم وضوح الصورة وضبابيتها هو العلامة التي تشير إلى الزمن الماضي، أو استخدام الصوت ذي "الصدى" كإشارة أخرى للعودة إلى الوراء في الزمن، وأحيانا يستخدم القطع دونما اللجوء إلى أي من تلك الوسائل التمهيدية أو الإشارية للانتقال من الزمن الحاضر إلى الزمن الماضي، ويفهم هذا الانتقال الزمني من خلال السياق الخاص بالأحداث.

أ . المونتاج و نسبية الزمن

انفتح التناول الفيلمي للزمن قد ليشمل كافة أشكاله لدى الإنسان فقد "سعت السينما منذ ولادتها لاكتشاف الوسائل المناسبة لترجمة فكرة الحلم والذكريات والمونولوج الداخلي.."[٢]، فالسينما هي وسيلة لحفظ الزمن وأيضا للتعبير عنه، لذا فهي حاولت أن تربط الزمن و أثره بالإنسان، ففي فيلم "الأشياء للحياة" Les choses de la vie للمخرج الفرنسي "كلود سوتيه"Claude Sautet،نجد أن البناء الزمني للفيلم يعتمد اعتمادا كليا على مفهوم "التداخل الزمني"، وذلك من أجل تقديم صورة كاملة عن حياة إنسان في حالة تعرض لخطر داهم. فالموقف المفجر لتلك البنية الزمنية هو لحظة الحادث الذي يتعرض له الشخصية المحورية بالفيلم "ميشيل بيكولي"Michel Piccoli،والذي يسفر عن انقلاب السيارة التي يقودها، عند تلك اللحظة تبدأ كافة أجزاء حياته في الإتيان عبر ذهنه بشكل متتال ومتقاطع مع الحدث الفعلي _ انقلاب السيارة _ والذي نراه ونعايشه من داخل العربة، عند تلك اللحظة التي يشطرها الفيلم ويقسمها إلى مقاطع زمنية من حياته، نرى منها علاقته المتوترة بزوجته، نرى السيارة وهي تتقلب _ من الداخل _ نرى السجائر وهي تخرج علبتها الموضوعة أمامه،

---

[١] – كرستيان متيز، لغة السينما، ص٣٦

[٢]– يوري لوتمان، مدخل إلى سيميائية الفيلم، ص١٠٦

تتساقط في الهواء، يتشبث بعجلة القيادة، نرى علاقته بأبنائه، نرى الألم على وجهه والرغبة في الحياة ،نرى السيارة مستمرة في الانقلاب، نرى علاقته بحبيبته.

يقدم الفيلم فيضاً من الذكريات التي تتقاطع مع اللحظة الواقعية _ الحادث _ إنه الزمن، والرغبة في إيقافه، في التحكم به، إنه شريط الحياة المار في ذهنه في تلك اللحظة الطويلة والممتدة، نرى رغبته في الارتباط بحبيبته، رغبته في تغيير حياته، تعديل الزمن، نرى تلك القفزة الزمنية التي لم ولن تحدث، فهي تدخل في إطار الأمنيات، حيث "أن السينما قادرة على تشريح أية واقعة منتشرة في الزمن واختيار ما يحلو لها من الحياة. وتتلخص فكرة السينما ومعناها في التعبير عن المواجهة القائمة بين الإنسان وبيئته الأبدية. وفي اختياره من بين عدد لا يحصى من الناس العابرين قربه وبعيدا عنه، والتعبير عن علاقته بالعالم"[١]، فمعظم أحداث الفيلم تدور بالتقاطع مع انقلاب السيارة، والتي تنتهي بسقوطه منها على الأعشاب، نرى الحشائش من وجهة نظره وهي تحجب الرؤية أمام عينيه، بعدها يروي بعض السائقين كيف حدثت الحادثة، يقصونها ونراها من وجهة نظرهم، عندها لا نجدها تتخطى ثواني معدودة، إنها نسبية الزمن.

يقدم الفيلم الإحساس بالزمن، فقد أطال ومدد الزمن خارج نطاق وقته الفعلي من أجل التعبير والكشف عن وقائع تلك الحياة لذلك الشخص، فالبناء الفيلمي يعتمد على أن "السينما تقدم نموذجا "موديلا" للعالم الواقعي. لكن المكان والزمان هما من أهم خصائص الواقع والعلاقة القائمة بين الخاصية المكانية _الزمانية للموضوع (أي العالم الواقعي) والطبيعة المكانية الزمانية للنموذج (أي السينما) هما صاحبة الدور الأكبر في تحديد جوهر هذا النموذج وقيمته"[٢]، فالعلاقة بين "العالم" الفيلمي و"العالم" الواقعي قائمة على مفهوم التشابه الإيهامي.

فالسياق الفيلمي وما يُقدم من خلاله لا يعبر عن عالم الواقع بشكله المعيش، إنما يعتمد على كيفية استعمال وتقديم الزمان والمكان "الفيلميين" واللذين لهما أكبر الأثر في النموذج الفيلمي، ولذا فإننا "نجد في الملاحم سواء في المسرح أو السينما، أن الزمن يصلح موضوعا أو فكرة للعمل الفني، مثله مثل الحدث وتحديد الشخصيات والتحليل النفسي ويعود هذا إلى أن الزمن ينتمي إلى كل هؤلاء كأحد المكونات العضوية، فلا يوجد قصة لا يعتمد تتابعها ودلالاتها على كمية الزمن الذي تستغرقه"[٣]، فالزمن في الفنون بوجه عام وفي السينما بوجه خاص هو أحد العناصر الأساسية بل وركيزة وجودها _ السينما _ ككفن سواء

---

[١] – تاركوفسكي ،السينما والحياة، ص٨٤، ٨٥

[٢] – المرجع السابق، ص١٠٥

[٣] – بيلا بالاش ، نظرية الفيلم، ص١٢٢

أكان على مستوى البناء _ البنية الفنية _ أو على مستوى العرض، فبناء الأحداث وعلاقاتها بالشخصيات، بل وتتابعها الزمني على الشاشة، هو ما يوجد لدى المتلقي العلامات التي تقوده إلى الدلالات السينمائية.

ثانيا . المونتاج والدلالة الفيلمية

كان على السينما عندما عبرت عن دلالات الزمن وتأثيرها المتعددة، أن تستوعب أن "اللقطة" هي أصغر وحداتها الفاعلة تعبيرا، بل وأهمها، وهذا الاستيعاب استدعى تكشف قدرات "المونتاج" كضرورة حتمية لابد لها من الوجود لتفعيل دور "اللقطة" في السياق الفيلمي كوحدة دلالية فمع ظهور "اللقطة" و"المونتاج" كعنصرين أساسيين من عناصر التعبير الفيلمي، ولدت علاقة الفيلم بالزمان والمكان حيث "... أن كل ما هو مصور في الشكل الفني من مواد وظواهر وشخصيات والمظهر الخارجي المتنوع لمشاعر الناس وأحاسيسهم وإرادتهم إنما يحيا في المكان والزمان الفني"[١]، وعلى الرغم من الشبه الظاهري بين الفيلم والواقع في جانبي الزمان والمكان، فإن الاختلاف بينها قائم ومتسع، حيث إن الفيلم يعتمد على مبدأ "الاختيار" من ذلك الواقع المتسع، الذي يستتبعه "التنظيم" لهذه العناصر المختارة، وكل هذا يرتبط بمدى تأثير ذلك الاختيار على السياق العام للفيلم، وكذلك التأثير النهائي على المتلقي من حيث الدلالة حيث "أن المحددات الأساسية والتشكيلات الجوهرية لسيموطيقا السينما تقع في كل من المونتاج وحركات الكاميرا وأحجام اللقطات وكذلك العلاقة ما بين الصورة والكلام إضافة إلى التتابع..."[٢]، فالمونتاج هو أحد العناصر الهامة والأساسية في تكوين البنية الدلالية للفيلم. فهو يمثل علامة من أهم العلامات الدالة على فاعلية ومرور الزمن الفيلمي، سواء في انسيابه أو تجاوره_ توازيه _ أو حتى تداخله واختلاطه حيث ".. إننا نقول أن السينما تتحرك بشكل دقيق نحو المدى الكبير التي تواجه به مشكلات السرد، إذ إنها _ السينما _ تمثل تتبعا من المجمعات المتتابعة واحدة تلو الأخرى، فأصبحت تنتج هيكلا أو جسما كاملا من الآليات والعمليات ذات الدلالة"[٣]، فعبر تتالي وتتابع اللقطات كعلامات صغرى، يتكون "المشهد الفيلمي" كعلامة كبرى ذات معنى ودلالة، وينسحب هذا الأمر كذلك فيما يتعلق ببنية "النص الفيلمي" ككل، الذي يستلزم وجود "خطة" محددة ومعدة سلفا من قبل صانعي النص

[١] – ليكال يولدا شيف، قضايا البحث الفلسفية في الفن، ص٧١
[٢] – Christian Mets, Film Langnage, (in) Film the theory and Criticism p. 169
[٣] – Ibid. p. 170

الفيلمي، من أجل طرح "وجهة النظر" الخاصة بهم، التي تنشأ وتتكون عبر العلاقة ما بين الأحداث والشخصيات والزمان والمكان _ والتي تم اختيارها وتنظيمها جميعا_ داخل اللقطات والمشاهد من أجل إنتاج الدلالة الفيلمية.

فالعمل الفني في الإطار العام وكذلك الفيلم في إطاره الخاص، ليس مجرد نقل حرفي للواقع بمكوناته اللانهائية والمتعددة، بل إنه يحمل وجهة نظر صانع هذا العمل، الذي يقدم من خلاله رؤيته لهذا الواقع، بل ويسعى إلى نقلها وإعمالها لدى المتلقي أيضا "حيث إن أي عمل فني يؤخذ بتفسير ديناميكي لهو بالضبط هذه العملية، أعني عملية تنسيق للصورة في مشاعر المتفرج وذهنه، إذ أن هذا هو ما يكون خاصية أي عمل فني حقيقي ينبض بالحياة "[١]، فكل عمل فني والفيلم على وجهه التخصيص، يعتمد على عملية الاختيار الذهنية في المقام الأول، ثم ينتقل إلى مرحلة تنظيم تلك الصور الذهنية في مكون كلي، ثم يضعها في سياق تجسيدي، لينتج في نهاية الأمر العمل الفني. ومن هنا كانت أهمية المونتاج والتي تكمن في كونه آلية لتنظيم وتنسيق عناصر البناء الفيلمي.

تحولت السينما إلى فن ذي قدرة تعبيرية، عندما وعى صانعوها إمكانيتها الداخلية المتاحة لهم، عندها أمكن لهم الاستغناء عن أساليب وطرق الفنون الأخرى في التعبير، التي كانت تعوق قوة وفاعلية التأثير السينمائي لدى المتلقي. وقد كان "المونتاج" إحدى قوى الدفع الأساسية في هذا المضمار، "فمع إدخال المونتاج، وأساليب السرد المركبة، تغيرت أساليب الاستجابة للأفلام ، وتعارضت جماليات السينما مع جماليات سابقة عليها تقوم على أساس التأمل المبتعد أو البعيد Detached Contemplation، كما يحدث مثلا عند المتأمل للوحة أو تمثال موجود "هناك" على الجدران، أو فوق قاعدة، في حالة انعزال واكتفاء بذاته . لقد اعترفت الأفلام الأولى صراحة بوجود المشاهد، واعترف المشاهد بوجودها"[٢]، فالمونتاج كان أحد أهم المفاتيح التي أتاحت للسينما اكتشاف إمكانياتها غير المسبوقة في التعبير، من حيث الاقتراب من الحدث، من الشخصية (الممثل)، أو من أي تفصيلة صغيرة.

فالمونتاج أتاح لصانعي السينما إمكانيات أكثر رحابة في التعبير، وكما يقول أندريه مالرو Andre Malraux: "إن ولادة السينما بصفتها وسيلة تعبير (لا وسيلة تصوير)، يعود تاريخها إلى هدم هذا (المكان المحدد) إلى الحقبة التي أثناءها تصور المخرج المقطع قصته إلى مقاطع واعتزم بدلا من تصوير الرواية المسرحية، تسجيل تتابع أوقات وتقريب جهازه (إذن تكبير الأشخاص في الشاشة عند الضرورة)، وتبعيده، وعلى الأخص إبدال

[١] – سرجي.م. ايزنشتين، الإحساس السينمائي، ص٢٣
[٢] – د. شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، ص٣٥٦

خشبة المسرح بـ "الحقل" أي المكان الذي ستحدده الشاشة"[1]، فقد كانت تلك اللحظة هي النقطة المفصلية في وجود وتكشف فن السينما، ألا وهي اكتشاف إمكانية استخدام المونتاج على مستوى الوجود الفيلمي، فهو ما أتاح لصانعي السينما إمكانية التعامل مع الواقعة التي تدور أمام الكاميرا بشكل جديد، أتاح لهم الاقتراب، الابتعاد، تعدد زوايا الالتقاط لها، كما أتاح إمكانية إطالة الزمن أو تكثيفه، تداخله، ارتباطه فيما يحدث من أحداث.

فقد أوجد استخدام "بورتر" و"جريفيث" للمونتاج إمكانية جديدة غير تلك التي كانت موجودة من قبل، إلا أن اهتمام هؤلاء الرواد الأوائل للفيلم السينمائي كان ينصب وبشكل جوهري على قطاع محدد، ألا وهو تقديم حكاية ما بشكل بصري، "فقد أرادوا أن يمثل الفيلم سردا لحكاية أو أن يقول قصة ما، فهم لم يكونوا راضين عن الفيلم إلا إذا كان هناك موضوع مستقر به أو مادة تمثيلية أو تشبيهية تتعامل مع الاستنساخ الفوتوغرافي للتفصيلات الموجودة في الحياة، غير أن ذلك مما يعتبر الآن شيئا باليا ومنقرضا من الخطاب السردي"[2]، فالاهتمام كان يتركز على الحكاية المصورة كحكاية، وعلى تتبع تطورها في المقام الأساسي وأن كان "جريفيث" قد قام بتطوير أساليب السرد السينمائي آنذاك إلا أن اهتمامه هو الآخر كان ينصب على تتبع الحكاية السينمائية كبناء قصصي أكثر منه سينمائي لذا كانت كل تطويراته للجانب السينمائي تنحو لخدمة الجانب القصصي، والحكاية بالفيلم.

أما التجارب الروسية فقد كانت تنحو نحو الاتجاه التجريبي والبحث عن أشكال أخرى لتقديم المفاهيم الرمزية والفلسفية وهذه التجارب أثرت بشكل فاعل في التطور الذي نال السينما عبر مراحل تطورها من جهة أسلوب التناول الخاص بها، مثل تجارب "بودفكين Vsevolod Pu Dovkin" و"كوليشوف Liv Kuleshov" حول المكان والزمان السينمائي، وكذلك تجربة كوليشوف حول إيجاد المعنى من لقطات منفصلة ولا ترتبط إلا في الشريط الفيلمي مثل "تجربة الممثل موسكوجين"، وأيضا المونتاج البنائي" لدى "بودفكين" الذي يعتمد على مفهوم تراكم التفاصيل من أجل تكوين الصورة الكلية للحدث عبر السياق الفيلمي، وأيضا تجارب "ايزنشتين" المستقاة من المنطق الجدلي حول صدام اللقطات وانبعاث المعنى منها، فحاصل صدام لقطتين لا يساوي مجموع هاتين اللقطتين، وإنما معنى جديد وأكبر من مجرد مجموعهما.

[1]- غايتان بيكون ، آفاق الفكر المعاصر، ص٥٤٤، ٥٤٥

[2] – Christian Metz, Film Language , P. 170

أ . المونتاج و الواقع الفيلمي:

أتت ولادة السينما كفن له القدرة على التعبير، عندما تحطم المكان والزمان كوحدتين مستمرتين بصريا، وهذا ما أتاحه المونتاج من أجل تعبيرية خاصة بالسينما وحدها، وكما يقول "مالرو": إنه لمن التقسيم إلى مقاطع، أعني من استقلال المصور والمخرج عن المشهد نفسه، ولدت إمكانية التعبير لدى السينما بل ولدت السينما كفن"[1]، فإمكانية التقسيم والتجزئة للمشهد لم تكن متاحة من قبل استخدام المونتاج، وهذه التجربة أتاحت للسينما أن تكون أكثر فاعلية وحيوية في التعبير عن المشهد (الحدث)، وكذلك في التعبير عن الواقع، وان كان الواقع الفيلمي يختلف عن الواقع الحقيقي الذي نحيا به، فكما يقول مالرو: "ذلك أن السينما كشفت لنا "واقعا جديدا". أو أنها، إن شئت تسببت في نوع جديد للواقع وفي الوقت نفسه كشفت للفنان عن مناهل جديدة للاستلهام والتخيل والإبداع"[2]. وعلى الرغم من كون السينما قد بدأت باعتمادها على الحركة _ مجرد الشكل الحيوي للحركة _ فإنها عندما وعت وجود اللقطة كوحدة أساسية أولية في البناء الفيلمي، واعتمدت على المونتاج كمنظم لسياق الرؤية ،عندها اتجهت السينما نحو مفهوم "الاختزال"، وهذا "الاختزال" انصب بشكل أساسي على حذف كافة الأوقات (الأزمنة) والأمكنة الضعيفة من السياق الفيلمي، وكان الغرض الأساسي من تلك العملية السابقة هو دفع عجلة السرد الفيلمي بعيدا عن العوائق الطبيعية والموجودة بالواقع المعاش.

وقد اعتمدت عملية الاختزال تلك على أسلوب تنظيم وترتيب الصور (اللقطات) الفيلمية في سياق دال، يعتمد على قدرة المتلقي على سد الفجوات والثغرات الموجودة بالسياق الفيلمي، "وهكذا، فإن أي مشاهد يتابع متابعة عادية استمرارية حركة أو حدث قادر على أن يبني "أفكارا" انطلاقا من بضع عناصر أعطيت له بمثابة خيط. إذ كان كل من المشاهدين يطور من عنده استمرارية الموضوع، باستخدام اللقطات على أنها نقاط علام في الوقت ذاته، ويستخلص منها العلاقات المنطقية. إن حالة ذهنية نشأت، أو هو إحساس خاص نشأ، منبثقا من انفعال _ صدمة بدئي _ أي أن الفيلم _ أو على الأقل التصور الانفعالي أو الجدلي للفيلم _ كان يبنى انطلاقا من التنظيم الشكلي للصورة "[3]، فهذه الحالة الاختزالية والتي يعتمد عليها المونتاج كـ "مفهوم"، إنما تعتمد على قدرة المتلقي في الإحاطة

[1] – غايتان بيكون ،آفاق الفكر المعاصر، ص٤٤٥

[2] – المرجع السابق، ص٤٤٨

[3] – جان ميتري، السينما التجريبية، ص١٢٩، ١٣٠

والتكميل لما لا يوجد بالصورة . اللقطة . سواء أكانت أجزاء من الحركة أو من المكان . المسافة . فاللقطات تعمل كعلامات تحيط بالكل ولا تقدمه بأكمله، "فالصورة الفيلمية غير قابلة. أولا، في معظم الوقت، للفصل عن مدلول المجال. فهي تعمل كمقطع من عالم مكاني يشملها ويفيض عنها"[1]، والمونتاج هنا يعمل كمنسق لتوالي تلك الأجزاء التي تبني الصورة الكلية في ذهن المتلقي.

ب . المونتاج كآلية ذهنية:

إدراك صانعي الأفلام أن تتابع اللقطات في ذهن المتفرج يولد المعنى الفيلمي، كانت تمثل لحظة فارقه هامة في تطور البناء الفيلمي، وبالتالي في قصديته أيضا، "ومادام المشاهد يقوم آليا بهذه العملية الذهنية، صار في حيز الإمكان توقعها مسبقا، وإعدادها، وتوجيهها، وبكلمة واحدة، صار يمكن التأثير على ذهنه وعقليه باستثارة ردود فعل . وبالتالي أفكار . بفضل سلسلة من انفعالات _ صدمة منظمة ومرتبة ترتيبا ملائما"[2]، وقد أوجد هذا الفهم من قبل صانعي الفيلم، إمكانية توجيه مشاعر وذهن المتلقي عبر منظومة لقطات يمكن من خلالها إحداث الأثر المرجو منها في المتلقي، اعتمادا على أن تلاحق اللقطات قد أوجد نوعا من تراكم المعنى لدى المتلقي عبر الشريط الفيلمي، "وللتوليف أهمية حقيقية عندما تنتج الأجزاء المنفصلة في تواجدها المتقارب معا، عمومية وتركيب موضوع ما، وهذه هي الصورة التي تدمج وتجسد الموضوع"[3]، وهكذا أوجد المونتاج وأتاح في الوقت ذاته إمكانية إيجاد علاقة ربط ذهنية ما بين اللقطات المنفصلة والمتجاورة على الشريط الفيلمي، وذلك من أجل إيجاد معنى ما منشود من ذلك التجاور القائم والموجود بين اللقطات من خلال تتابعها عبر السياق الفيلمي.

فالمونتاج ليس قاصرا في دوره على كونه مجرد وسيلة للاختزال الزمني والمكاني، أو مجرد دفع عجلة السرد الفيلمي، أو حتى تخطي العوائق أثناء التصوير، وإنما هو وسيلة لإظهار المعنى وإبرازه، فتجاور اللقطات ليس مجرد وصل ميكانيكي بينها، وإنما هناك دائما هدف ما، معنى ما، قصد ما، مرغوب في إبرازه عبر علاقة التجاور تلك، والتي ما كانت توجد أصلا لولا وجود المونتاج، فكما يقول "هيدجر"Heidegger: "الحركة تعني استبدال المكان _لا وجود لأفضلية بين الحركات أو اتجاهاتها_ كل مكان يتطابق مع غيره _ لا

[1] – جاك اومون، ميشيل ماري، تحليل الأفلام، ص٧١
[2] – جان ميتري، السينما التجريبية، ص١٣٠
[3] – سرجي.م. ايزنشتين ،الإحساس السينمائي، ص٤٥

أولوية للحظة زمنية على أخرى _ كل قوة لا يتم تحديدها إلا فيما بعد"[1]، فالمونتاج المتوازي الذي يقدم حدثين متوازيين على مستوى الحدث، أو بمعنى أدق يحدثان في نفس اللحظة، إنما يوجد العلاقة بينهما على الرغم من التباعد المكاني بينهما، وحتى على مستوى الواقع لا يكون هناك أي ارتباط وثيق مثلما تقدمه السينما، ففي مشهد تعميد إبن الأخت في "الأب الروحي _ الجزء الأول _ "The Godfather pt.1 إخراج "فرانسيس فورد كوبولا" Francis Ford Coppola، فبينما الخال بالكنيسة يحضر تعميد ذلك الطفل فهو عرابه (الأب في العماد)، يقوم مساعدو الخال بتصفية كوادر المافيا الخائنة، إنه التقابل بين حدثين أحدهما ديني، ذو شكل جليل، والآخر عنيف، دموي، أولهما ميلاد جديد، والآخر "موت"، إنه التقابل بين أشياء و أحداث متباعدة مكانيا إلا أنها متفاعلة زمنيا، فالتقابل بين الأمكنة و الأحداث و الأفعال مُسخر من أجل إبراز المعنى، إن التوالي البصري للقطات يسعى نحو إيجاد العلاقة ما بين الحدثين، وما بين شخصياتهما.

ج . المونتاج كبنية كلية:

قراءة النص الفيلمي لا تعتمد فقط على مفهوم التراكمية للقطات المتتابعة زمنيا ، "فالقراءة ليست مستقيمة إلى الأمام، مجرد مسألة تراكمية: إذ أن تخميناتنا الأولية تولد إطارا مرجعيا لتفسير ما يتلوها، لكن ما يتلوها قد يبدل على نحو استرجاعي فهمنا الأصلي. مركزا الضوء على بعض سماته ومزيحا غيرها إلى الخلفية"[2]، حيث إن المعنى ينطلق من تراكمية توالي اللقطات وتفاعلها أيضا فيما بينها عبر السياق الفيلمي بالكامل، وكما يقول "تاركوفسكي": "وأنا لا اعتبر بأن أساس ومعنى وجوهر السينما هو في تقابل وإدماج مشهدين لخلق مفهوم جديد ومعنى ثالث كما يقول بذلك ايزنشتين بل على العكس تبدو لي نفس اللقطة كأنها قمة وخلاصة لجميع اللقطات التي سبقتها. هكذا يتكون ويتألف معنى وجوهر اللقطة عندي وذلك بعلاقتها الجدلية وليس الميكانيكية مع ما سبقها من لقطات وهذا هو مبدأ المونتاج عندي"[3]، ف "تاركوفسكي" يرفض محدودية علاقة اللقطات، بمعنى قصرها على تقابل أو تصادم لقطتين لإنتاج المعنى كما طرحه "ايزنشتين"، وإنما يعتبر اللقطة وحدة أساسية في إطلاق المعنى في حد ذاته، حيث إنها تحوى داخلها كافة التطورات السابقة عليها من اللقطات التي جاءت قبلها، لذا فإن اللقطة هنا تدخل في تفاعل وصراع مع كل

[1] – مارتن هيدجر، (التقنية _ الحقيقة _ الوجود)، ص١٤٣
[2] – تيري ايجلتون، مقدمة في نظرية الأدب، ص٩٨، ٩٩
[3] – جواد بشارة، وقفة مع شاعر السينما الراحل اندريه تاركوفسكي، ص١٢٨

ما سبقها وليس فقط مع اللقطة التي تسبقها فقط، وهو بذلك يطلق مفهوم التراكمية والتفاعلية بين اللقطات، من أجل إبراز والكشف عن المعنى الناتج والمتولد عن هذه العملية.

لذا فعندما يعتبر "يوري لوتمان" أن اللقطة هي "وحدة مونتاجية صغرى"، فإنه كان يركز على كونها الوحدة الأساسية التي منها ينتج المعنى، ولكن عبر علاقتها التفاعلية بكافة اللقطات السابقة عليها أو حتى اللاحقة لها. إلا أن هذه العلاقة الجدلية ما بين اللقطات تقع في ظل حركة أحادية الاتجاه للفيلم، فالفيلم يتحرك زمنيا في خط متتالٍ وعبر وحدات زمنية متتابعة وفق نسق محدد يبدأ من البداية وحتى النهاية، فهو . الفيلم . يمثل تيارا من الصور المتلاحقة، إلا أن هذا التيار المتدفق بصريا وسمعيا، لا يمكن فصل عنصر المونتاج، كعنصر فاعل في تتابع الصور وتفاعلها عن باقي العناصر الفاعلة الأخرى، الإضاءة، الحركة، الأداء التمثيلي.

د . المونتاج و دلالة التفاصيل:

يتيح المونتاج لنا الاقتراب من التفاصيل بشكل غير مسبوق أو موجود على مستوى الواقع، وهذا الاقتراب ينشأ معنى، نتيجة القطع، نتيجة الانتقال ما بين لقطتين، أولهما سابقة، والأخرى لاحقة، وهذا المعنى الناشئ عن الانتقال يكون واردا في التعامل مع الموجودات او أجزاء من الحركة، من حيث، الانتقال من العام إلى الخاص، "وعندما تنزع اللقطة القريبة في الفيلم عن عدم قدرتنا على الإدراك وبلادة حسنا تجاه الأشياء الصغيرة المختبئة وترينا وجه الأشياء فهي في الواقع ترينا الإنسان لأن ما يكسب الأشياء قدرتها على التعبير هو التعبيرات الإنسانية التي نسقطها عليها"[1]، فالمونتاج هنا يؤدي دوره كوظيفة للإظهار أو الكشف أو التركيز على الأشياء الخفية أو التي لا تبدو واضحة في الإطار العام، كمجال أوسع للرؤية، عندها تصبح تلك التفاصيل الصغيرة مهمة وفي بؤرة التركيز والاهتمام، وإن كان الأمر يختلف تماما عند الانتقال إلى الوجه الإنساني، فالمعنى لا ينشأ فقط من القطع على لقطة قريبة للوجه، وإنما يلعب الوجه البشري دوره في التعبير والإبانة وأنشاء المعنى، "فتعبير الوجه هو أعظم مظهر ذاتي للإنسان، أكثر ذاتية حتى من الكلام، لأن الكلمات وقواعد اللغة تخضع لأحكام وتقاليد راسخة عالميا بصورة أو بأخرى، بينما التعبير بتقاطيع الوجه كما سبق أن ذكرنا، هو مظهر لا يخضع لأية قوانين موضوعية، حتى على الرغم من انه يعتمد على التقليد والمحاكاة إلى حد كبير"[2].

[1] – بيلا بالاش، نظرية الفيلم، ص٥٦
[2] – المرجع السابق، ص٥٦

فالوجه الإنساني في حيز اللقطة القريبة يلعب دوره كعنصر دال في علاقته مع ما سبق من لقطات، إلا أنه وفي الوقت ذاته يخرق نظام التتالي الحركي للقطات والمولد للمعنى، ويصبح هو في هذه اللحظة تكثيفا للمعنى بشكل أكثر استقلالية، ولينتج دلالة ما سواء أكانت على مستوى الحزن أو الألم أو الفرح أو الفزع، أو حتى أي تعبير أخر، إلا انه يمتاز بكونه لحظة خاصة على مستوى إنتاج "الدلالة" الفيلمية، فهذا الوجه _ في اللقطة القريبة_ وإن لم تكن تصاحبه كلمات، فلديه القدرة على التعبير والإفصاح والإبانة عما يدور بداخل الشخصية من أحاسيس ومشاعر ورغبات، فالوجه الإنساني هو منتج للإشارة والدلالة من حيث كونه صورة أكثر استقلالية و تعبيرية عن الجسد الإنساني، ففي فيلم "الخط الأحمر الرفيع" The thin red line إخراج " ترنس مالك" Terrence Malick وفي مشهد مهاجمة مجموعة الجنود الأمريكيين لنقطة حصينة بأعلى التل للجنود اليابانيين، كانت اللقطات القريبة للجنود ولوجوههم الممتلئة بالخوف والفزع والرعب الذي ينعكس عليها، والذي يسيطر على الجانبين، هي التي تطغى على المشهد، فاللقطة القريبة كانت المفتاح الكاشف لما بداخل الجنود بصفة عامة من حالة رعب نتيجة لآلية الحرب الدائرة بين الجانبين، فالكل خائف ولا فارق بين الاثنين. والانتقال بين الوجوه و ردود أفعالها، لم يكن يتم كوسيلة آلية للمونتاج وإنما كبنية ذهنية تهدف إلى ما هو أبعد من مجرد إظهار الخوف والفزع، إنما تهدف إلى وضع "الحرب" كمفهوم في إطار التقييم.

ولا يجب أن نغفل أن الجسد أيضا له إيحاءاته وإشاراته ودلالته التعبيرية داخل السياق الفيلمي، فكل جسد إنساني له حيزه الذي يتحرك ويحيا فيه، حيث أن "لكل منا فضاءه الذي يوفر لنا الحرية ويشعرنا بالارتياح وبعدم التعدي الخارجي علينا وربما يعود ذلك الفضاء إلى الجسد، وإلى التعبير عن حاجة جسدنا لمساحة، أو لأبعاد مكانية وتخوم محددة، وغير صادمة أو غير مثيرة للمخاوف الفردية والقلق. تلك لغة الجسد، وهي تعبير غير لفظي صامت ومستتر"[1]، فالجسد يشير ويدل، إلا أن إشارته ودلالاته لا تتكشف إلا عبر التركيز عليها، وإيضاحها للرائي . بخلاف الوجه البشري . ففي الحياة العادية قد نلحظ وقد لا نلحظ تلك الإشارات والدلالات، أما في عالم الفيلم، فالإشارات والإيماءات الجسدية مختارة ومحددة، بل ويتم تنظيمها من أجل أن يكون لها دورها في إنتاج المعنى وتوليد الدلالة عبر لغتها الخاصة بها، "وألفاظ الجسد هي حركاته وإيماءاته، مظهره وعوارضه، إفصاحاته وإخفاءاته .. تعبيرات الجسد متواصلة، يستجيب يبث ويرد، يعلن ويخفي.. فهو منغرس في شبكة نفسيه اجتماعية في سياق علائقي"[2]، فالجسد ليس بشيء مصمت، صامت، بل هو

[1] – علي زيعور، اللاوعي الثقافي ولغة الجسد والتواصل غير اللفظي في الذات العربية، ص١٠٦
[2] – المرجع السابق، ص٨٤

كائن حي، يمتلك قدراته التعبيرية، التي يتكلم بها، فهو لا يفتقد اللسان الخاص، الذي يفصح به عن نفسه، وعلى الرغم من كون إشارات الجسد ودلالاته ليست سينمائية أو خاصة بالتعبير الفيلمي، إلا أنها حينما توجد داخل السياق الفيلمي وعندما يتم التركيز عليها، تصبح أداة من أدوات التعبير السينمائي، ففي فيلم "الخط الأحمر الرفيع" وبمشهد اقتحام الجنود الأمريكيين للموقع الياباني، نرى تداخل الفضاءات ، اختراق الأجساد للحيز، فلا وجود لذلك الحيز الذي كان من قبل يفصل بين الجانبين، حيث كان كل معسكر في جانب. نرى جنديا يابانيا يحمي زميله المصاب، نرى جنديا يابانيا يصلي، جنديا آخر يقتل نفسه، نرى جنديا كسيحاً لا يقوى على الحركة، نرى جنديا ملتاثا بالجنون يقترب من جندي أمريكي ويتلامس معه، يضربه الجندي الأمريكي ليبعده عنه، يعاود الياباني الاقتراب منه مرة أخرى، يطلق الأمريكي النار تحت قدمي المجنون الذي لا يشعر بما يحدث، نرى جنديا أمريكيا يسرق الساعات من حقيبة بالموقع الياباني، نرى التفاتات الجنود الأمريكيين بحثا عمن سوف يطلق عليهم النار، يطلقون النيران على الأشجار وقممها، نرى الرعب على الوجوه والأجساد، نرى الجنون، الخوف، الفزع، الألم، "فالجسد قد يكشف ما تخفيه اللفظة ويعبر بطريقة غير مباشرة بل وهو أهم وسيلة من الوسائل غير المباشرة في التعبير"[1].

وإذا كان الجسد من أهم العلامات الدالة على المعنى والمولدة له في الفيلم، فقدرته على الإيماءة والإشارة، ترتبط بمدى التركيز عليه، وعلى أجزائه وعلى الحيز الذي يشغله من الشاشة، وعلى الزمن الذي يستغرقه في عرضه، واذا كان المونتاج يعطينا القدرة على الاقتراب من التفاصيل الصغيرة، أو الوجه البشري أو أيا من أجزاء الجسد الإنساني، فإنه بهذا النزوع نحو "الاقتراب" يعمد إلى خرق كلية الحدث من حيث الزمان والمكان لصالح جزئية ما محددة، وذلك من أجل التركيز، أو التأكيد أو الرصد، سواء أكانت هذه الجزئية في حيز الفعل أو في نطاق رد الفعل، وحتى فيما يتعلق برصد "الأشياء" _ غير الإنسانية _ فهذا الرصد يتعلق بالدور الذي تلعبه هذه الأشياء في دفع الحدث، أو التنبؤ، أو حتى الإرهاص، مثل التركيز والاقتراب من مقبض "مسدس" يظهر من بين طيات "سترة" إحدى شخصيات الحدث، فيتكون في ذهن المتلقي مفهوم أولي حول كون هذا الشخص مسلحاً أو كونه شرطياً، أو حتى لصاً، إلا أن هذا التصور يتم تدعيمه أو نفيه عبر المتتالية الفيلمية اللاحقة، هذا المعنى يرتبط ارتباطا وثيقا بأحجام اللقطات والتي يتيحها استخدام المونتاج، وهذا التنوع في استخدام اللقطات المختلفة الأحجام، يتيح لنا الرؤية الكلية للحدث في لقطاته الواسعة، أو التركيز على تفصيلاته في اللقطات القريبة، وكل هذا في علاقة جدلية، فـ "في

[1] – نفسه، ص٨٥

السينما ينقسم العالم الموضوعي إلى حقلين: حقل الأشياء المرئية، وحقل الأشياء اللامرئية. وما أن تتوجه عين الكاميرا نحو شئ ما حتى يتولد التساؤل ليس فقط حول ما تراه هذه العين ولكن أيضا حول ما يبقى بعيدا عنها وغير موجود بالنسبة لها"[1]، وهذه العلاقة قائمة في السينما على مفهوم ما هو موجود وما هو غير موجود "آنيا" داخل حيز الرؤية . اللقطة . إلا انه موجود بالفكر، والذي يوجدها المونتاج كبنية ذهنية في انتقاله ما بين العام والخاص، اعتمادا على أن العالم الفيلمي يتحقق على الشاشة، حيث أن "الشاشة محدودة بمحيطها ومساحتها ولا وجود لعالم السينما خارج هذه الحدود ولكن عالم السينما هذا يشغل مساحة الشاشة بطريقة توهم بإمكانية اختراق هذه الحدود وتجاوزها في كل لحظة"[2].

هـ . المونتاج والسرد الفيلمي:

إن الإطار الفيلمي وعلى الرغم من محدوديته، يكون في بعض الأفلام ولدى بعض المخرجين بمثابة إحالة من داخله إلى ذلك العالم الواسع الواقع خارج حدوده، على الرغم من كونه مغلقاً، ومحدداً ما نراه بداخله، حيث إنه يعتمد على العلاقة ما بين العالم الفيلمي والواقع، والتي هى قائمة في ذهن المتلقي، فكما يذكر ميرلوبونتي فيما يتعلق بالعلاقة الإدراكية لما هو ظاهر وما هو خفي: "فالجانب المختفي من المصباح أو المكعب ليس متخيلا غائبا أو متمثلا كمعنى أو تصور، بل انه يكون حاضرا معي في خبرتي الإدراكية ،وإن كان مختفيا فحسب عن رؤيتي، ولكن أراه فإنه يكفي أن أحرك المصباح حركة طفيفة، ولكي ألمسه فما علي سوى أن أمد يدي للإمساك به"[3]، فاحتجاب أي جزء من الصورة السينمائية لا يعني اختفاءها أو عدم حضورها الكلي من العملية الإدراكية ، وانما هي ماثلة في الذهن نتيجة للخبرة الإدراكية، فحديث شخص لآخر أمام الكاميرا في لقطة ثنائية تجمع الاثنين، ثم الانتقال إلى لقطة لأحدهما فقط لا تعني اختفاء الأخر أو إلغاء وجوده، حيث انه يظل قائما في الذهن كوجود وإن كان غير مجسد باللقطة الفيلمية، فالإطار وحجم اللقطة يمثلان اقتطاعاً لجزء _ مهما اتسع منظوره _ من هذا العالم الكلي و الأشمل ، و"هكذا ينطوي الشكل على دلالة أو معنى من حيث انه يضمر أو يشير _ كما هو الحال في التعبير اللغوي أو العمل الفني _ إلى ما يكون وراء المعطى"[4].

[1] – يوري لوتمان، مدخل إلى سيميائية الفيلم، ص٣٧
[2] – المرجع السابق، ص١١١
[3] – سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، ص٢٠٥
[4] – المرجع السابق، ص٢٠٥

أي أن حقل الرؤية المحدد داخل الإطار والذي ينظم المونتاج تتابعه، هو في حقيقة الأمر يشير إلى ما هو خارج الإطار ويحيل ما هو حاضر بشكل إدراكي مباشر إلى ما هو موجود (حاضر) بشكل إدراكي غير مباشر. وإذا نظرنا إلى فيلم "المقتفي" The stalker، للمخرج "اندريه تاركوفسكي" سنجد انه يستخدم الإطار الضيق واللقطة القريبة بشكل أكثر فاعلية من كونها تفصيلة أو مجرد جزئية يتم التركيز عليها، ففي مشهد المستنقع نجد الرجل (الدليل) الذي يقود المجموعة في الرحلة "نائما" في المستنقع على الأرض وتبدأ الكاميرا في التحرك ببطء من وجهه نحو سطح مياه المستنقع الشفافة لتكشف عن وجود الكثير من الأشياء تحت سطح تلك المياه، فنجد عملات معدنية، صورة للمسيح، أبراً، هذه الأشياء وغيرها تدخل داخل الإطار وتخرج منه مع حركة الكاميرا المستمرة على سطح الماء، وبرغم الحجم الضيق للإطار، فإن الدلالة الخاصة به، تقدم مفهوم أن الحضارة الإنسانية أوسع وأكثر عمقا مما نرى، فتحت سطح الماء الراكد توجد الكثير من الأشياء الضاربة والموغلة في القدم، إنها حفريات المعرفة البشرية، الكامنة تحت سطح ماء المستنقع وما علينا إلا أن نتأملها، أن نقترب منها، من أجل أن نفهم، أن نعي، أن نكتشف أن هناك أضعاف مضاعفة من المعرفة والتاريخ المكون لما نعيشه ولما نحن فيه الآن والذي يقع خارج هذا الإطار، وبالتالي خارج إطار إدراكنا على المستوى السطحي.

هذه اللقطة وعبر بنيتها الزمانية والمكانية، تطرح رؤية ودلالة معبرة عن الامتداد اللانهائي للمعرفة الإنسانية التي تشكل كافة مفاهيم الإنسانية القديمة، وتشكل كافة مفاهيم الإنسان الحالي، وإذا كان اندريه تاركوفسكي قد اختار أحد أساليب البناء المونتاجي، والتي تعتمد على مفهوم توالد المعنى الناتج من حركة الكاميرا في بعض جزئيتها ، حيث "تكمن القوة في المشهد المصور بالكاميرا المتحركة، يكتسب تشابها مع الحياة من نوع خاص، ذلك أن الإنسان يرى العالم كما لو كان من خلال بانوراما متواصلة، وتتجول نظرته طوال الوقت، وهي إذا توقفت أحيانا، لكي تركز على مادة ما، فإنها ستبدأ من جديد بعد ذلك بمراقبتهما اللانهائية للعالم"[1]، وهذه الرؤية تمثل أحد أنواع المونتاج.

فالمونتاج كبنية ذهنية في المقام الأساسي وقبل أن يكون أحد الأساليب الشكلية في الاستخدام الفيلمي ينقسم إلى أسلوبين لكل واحد منهما دوره في السرد الفيلمي، إلا أن هذا الدور يرتبط بطبيعة الاستخدام، والغرض المرجو منه حيث "أن أي تقسيم مونتاجي يحطم استمرارية جريان الحدث الواقعي. إن الزمن سيتكثف أو انه سيتمدد"[2]، فأسلوب التفتيت المونتاجي للحدث دائما يسعى نحو إبراز الكثير من التفاصيل الآنية بالحدث، والتي تكون

[1] – ميخائيل روم، أحاديث حول الإخراج السينمائي، ص١٢٢
[2] – المرجع السابق، ص١٢٣

متزامنة الحدوث أثناءه، وبالتالي لا يمكن الإحاطة بها دفعة واحدة في تلك اللحظة الزمنية، وبذا فإن الاستخدام المونتاجي للزمن في هذه الحالة سيكون معتمدا على "الإطالة" الزمنية لتلك اللحظة، كما في مشهد سلالم الأودسية بفيلم "المدرعة بوتمكين" إخراج "سيرجي ايزنشتين"، فكل الأحداث المتعلقة بفرار الجماهير المتجمعة على هذه السلالم لتحية "بحارة بوتمكين"، لم تكن فعليا تستغرق كل هذا الوقت الذي قدم على الشاشة، إلا أن رغبة "ايزنشتين" في إظهار التفاصيل مثل تدحرج عربة الرضيع، متابعة أحد الفارين لها، مقتل أم الرضيع وسقوطها، المرأة العجوز ونظارتها المحطمة، إطلاق النيران من جنود القيصر، فرار أم وصبيها، مصرع الصبي، تنبه الأم، لوثتها، مصرعها وهي تحمل طفلها، كان الغرض من تقديم تلك التفاصيل وغيرها هو إطالة الزمن وتمديده، لإبراز بشاعة المجزرة التي حدثت وقسوتها، التي ما كانت لتتحقق إلا عبر التمديد الزمني.

إلا أن التكثيف الزمني هو أيضا أحد ركائز أسلوب التفتيت الزمني، حيث تكون اللحظات المعبرة عن الحدث أقل من حيث الزمن من الوقت الفعلي لحدوثها، حيث يتم اختصار التفاصيل الخاصة بالواقعة السينمائية المقدمة في عدة لقطات تعبر عن حدوث الحدث وتطوره، مثل طفل يعدو، ثم نراه صبياً، ثم شاباً، وتبدأ بعدها الأحداث، فهذه اللقطات تختصر التفاصيل وتقدم المعنى النهائي.

المونتاج هو أسلوب سردي، إلا أنه في حقيقة الأمر يعتمد على مبدأ كسر الاستمرارية، كسر الاسترسال، لكن عند عرض الفيلم، لا يلاحظ أي أثر لهذا الكسر للاستمرارية، فالمونتاج يحطم الاستمرارية من جانب إلا أنه وفي الوقت ذاته يعود ليحقق الاستمرارية من جانب آخر، وإن كانت بشكل مختلف، و يرجع هذا إلى مفهوم الانتقائية والاختزالية التي يعتمد عليها المونتاج، فهو يقدم أجزاء من الحدث، أجزاء من الحركة، ويقوم المتلقي بإكمالها فتبدو الحركة أو الحدث كاملا ومستمرا على الرغم من اختصاره. "إن الزمن الفني السينمائي غير مماثل للزمن الفعلي _ الزمن السينمائي متقطع _ الفيلم لا يظهر الحدث كله أو مرحلة حياة الشخصية بكاملها بل بعض المراحل واللحظات والأحداث"[1]، فاستخدام المونتاج يوجد زماناً ومكاناً جديدين كل الجدة، ومختلفين أيضا عن الواقع المعيش، وإن كان يبدو أنهما متشابهان، فكما يقول عبد القاهر الجرجاني في هذا الصدد: "واعلم أن قولنا "الصورة"، إنما هو تمثيل وقياس لما نفعله بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا"[2]، فالصورة الفيلمية تعتمد في تلقيها على القياس العقلي الذي يعقده المتلقي فيما بينها وبين الواقع الذي يحيا به، والذي يدرك كل شيء من خلاله.

[1] – ليكال يولداشيف، قضايا البحث الفلسفية، ص٨٠
[2] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص٥٠٨

و . المونتاج ووجهة النظر:

يختلف العالم الفيلمي مثله مثل أي عالم فني في بنيته عن الواقع، فهو عالم حيوي، متلاحق، متبدل، يمر زمنيا أسرع من زمن الواقع، حيث "إن ما يحدث في الواقع هو العكس تماما: إذ أن النص الفني يمتاز دوما بدرجة أعلى من الإعلامية وحجم أقل من النص اللافني المكافئ"[1]، فأي نص فني، ومهما بلغ من درجة تأمله وبطء أحداثه لا يمكن أن يساوي الواقع المعاش حيث إن منظور التحكم في هذه الكثافة والحيوية الخاصة بالعالم الفيلمي، يرتبط دائما بما أصطلح عليه بـ "الأحداث القوية"، أو الأحداث الدافعة، أو ما يسمى "بالأزمنة القوية" وبحذف "الأزمنة الضعيفة"، إلا أن هذا الرأي نسبي تماما، حيث أن ما يحدث بعالم الفيلم هو منظور رؤيوي لكلٍّ من كاتب السيناريو ولتناول المخرج له، ففي فيلم "النافذة الخلفية" Rear window للمخرج "الفريد هيتشكوك"Alfred Hitchcock نجد أن هذا الفيلم في مجمله يعتمد اعتمادا كليا على الأزمنة الضعيفة التي تُستبعد في أفلام كثيرة، حيث يجلس الصحفي بقدمه المكسورة، والموضوعة في الجبس خلف نافذة منزله التي تطل على مجموعة بنايات، يشاهد جيرانه، الفتاة التي تمارس الرقص، السيدة التي تدلي الكلب عبر السلة إلى الطريق، القاتل مع زوجته، أي أن هيتشكوك قد حول هذه الأحداث غير المهمة إلى أحداث مهمة، أي أنه استعمل زمناً ضعيفاً وحوله إلى زمن قوي دراميا وفنيا.

ولذا فإن أهمية الحدث في السينما إنما تخضع في حقيقة الأمر إلى الرؤية والعلاقات المتولدة عنها، وكيفية تقديمها، ففي فيلم "هذيان"Frenzy لنفس المخرج، نجد أن الشخص المخبول بقتل النساء، يقوم بخداع صديقة البطل ويدخلها إلى منزله، ويغلق الباب، عندها تنسحب الكاميرا متراجعة للخلف، وتهبط السلم ببطء وتدور مع دوارنه حتى تصل إلى خارج باب المنزل، بل وتعبر الطريق لتصل إلى الإفريز المقابل لباب المنزل، عندها تمر سيارة من أمامها الكاميرا ونبدأ في سماع الأصوات البشرية.

وطبقا للتعريف السائد درامياً وسينمائياً، هذه الحركة ما هي إلا زمن ضعيف ، فجميع المتلقين يعلمون بأن هذه الفتاة ستقتل، إلا أن هيتشكوك لا يكتفي بإنهاء المشهد بعد غلق الباب، لتدعيم معلومة القتل، وإنما يستمر، لأنه يريد الربط بين ما يحدث بأعلى حيث تقتل الفتاة وما يدور بأسفل حيث الحياة تدور ولا تتوقف، بل لن يسمع أحد من هؤلاء المارة صرخة الفتاة الواهنة بأعلى، إنه يؤكد على تلك اللحظة ويبرزها، ويدعمها، فتتولد من الدلالة، وعلى هذا الأساس يقرر كرستيان ميتز: "انه لا قدرة لنا على التمييز بين فيلم لا

١ – يوري لوتمان ،مدخل إلى سيميائية الفيلم، ص٧١

يخضع في بنائه للقواعد اللغوية وبين أخر يخضع لها. لن يخطر لنا أن نصحح لصانع فيلم خطأً في النحو أو اختياراً خاطئاً للصور. فقد تكون أذواقنا مختلفة عن ذوقه وقد نرغب في صورة أخرى أو تنظيم أخر ولكنه لا يمكننا، إذ كنا نتحدث بدقة، أن نصف ما يقوم به بأنه غير خاضع لقواعد اللغة"[1]، فلا يوجد قاموس لمفردات سينمائية يمكن أن يولد أية قواعد نحوية تختص بالعمليات السينمائية بشكل عام، لذا لا نستطيع أن ندعي أن هناك خطأً في اختيار زوايا التصوير، أو في حركة الكاميرا أو في ترتيب وأحجام اللقطات لأي فيلم نشاهده، ونقرر في الوقت ذاته أشياء بديلة لها، إلا أن الأمر يختلف حينما يتعلق بالجوانب الدرامية مثل أفعال الشخصيات، ودوافعها، فالمرجعية هنا تتعلق بمنطق وجود وفعل الشخصية، وهذا يختلف عن البناء الفيلمي الذي لا يمكن أن نطبق عليه ما يسري على اللغة الكلامية من قواعد تتحكم فيها وتصوغها، و"يبقى الفيلم إذن وسيطا للتعبير أكثر منه نظاما للاتصال، ذا قواعد عشوائية أكثر منها جامدة. لا يبنى صانع الفيلم الدلالة جزءا بجزء كما يفعل المستخدم للغة الكلامية. إنه ينظم ويشير ويطلق العنان لتيار من التعبير يأتي من الدنيا الطبيعية بقدر ما يأتي منه هو"[2].

فالمعنى الفيلمي ينبثق ويصل إلى المتلقي عبر رؤية صانع الفيلم التي اختارت ونظمت السياق الذي يقدم هذا المعنى، الذي لا يمكن أن يتم التحكم فيه عبر أية قواعد محددة سالفة (سابقة) التجهيز، أو حتى الادعاء بأن هناك قواعد تحكم العملية الفيلمية بكليتها، فالمعنى يتأتى من النص الفيلمي بمجمله، وأيضا من جزئياته المكونة له، والتي دائما وأبدا ترتكن إلى الواقع الخارجي كإطار مرجعي لكل من صانع النص ومتلقيه. "إن العرض الدرامي بأكمله هو أيقوني أساسا، فكل لحظة من لحظات الحدث الدرامي هي علامة بصرية وسمعية مباشرة للواقع الخيالي أو بالأحرى المعاد إنتاجه. وتلك الأنواع الأخرى من العلامات التي توجد في عرض درامي تعمل في إطار هذه المحاكاة الأيقونية الأساسية"[3]، فالعرض السينمائي ما هو إلا طرح بصري سمعي يعتمد على إمكانية استخدام العلامات بشكل مكثف من أجل إنتاج واقع فيلمي يعتمد في وجوده ومرجعيته على الواقع المعاش، لذا، فإن كل تناول لهذا الواقع المعاش وإعادة إنتاجه (محاكاته) يعتمد على رؤية (تصور) صانع الفيلم والتي تختلف من شخص لأخر، فالأزمنة القوية أو الضعيفة هي في نهاية الأمر تصور نسبي يتباين عند استخدامه تبعا للغرض المرجو من وجوده.

١ – ج. دادلي اندرو، نظريات الفيلم الكبرى، ص٢٠٨
٢ – المرجع السابق، ص٢٠٩
٣ – مارتن اسلن، مجال الدراما، ص٦٠

ز . المونتاج و العلامات الزمنية:

وإذا كانت "علامات" مرور الزمن الدالة عليه مثل الإظلام التدريجي Fade out أو الظهور التدريجي Fade in أو المزج Dissolve كانت تعني لفترة طويلة علامات دالة زمنية في السياق الفيلمي، حيث كان يرتبط استخدام الإظلام التدريجي ثم الظهور التدريجي بمرور فترة زمنية طويلة ما بين الأحداث الفيلمية قد تصل إلى سنوات من أجل التعبير عن نمو أحد الشخصيات من مرحلة الطفولة إلى مرحلة الشباب، وما شابه ذلك، أما المزج فقد كان يعبر عن مرور فترة زمنية أقل، بل أن استخدامها قد أخذ منحى أخر، مثل الارتباط الشكلي ما بين شيئين، أي أنها لم تعد قاصرة على الاستخدام الزمني لها فقط، بل أن التعبير عن مرور الزمن لم يعد هو الآخر مرتبطاً بها، إذ أصبح الانتقال ما بين الأزمان غير مرتبط بهذه الوسائل _ المستعارة أساسا من المسرح فيما يخص الإظلام والظهور التدريجيين _ وإنما أمسى يرتبط بالقدرات المتولدة من "المونتاج" كبنية معبرة على مرور الزمن، "فالفيلم يتكون من عدد كبير من الصور الفوتوغرافية يعبر عنها المونتاج مع تداعياته المختلفة.."[1]، ولأن الفيلم لا يخضع لبنية "نحوية" مثله مثل اللغة الكلامية، فإن التعبير عن الزمن كان يمثل أحد الأسئلة التي تبحث عن إجابات لدى صانعي الفيلم، "ولكن كيف تشير السينما إلى التتابع والتلاحق..."[2]، فإمكانية التعبير عن المرور الزمني لا توجد لها قواعد يمكن أن تحكمها في نطاق معين، وإنما هي ترتبط بالسياق الفيلمي المقدم بشكله البصري والذي يختلف عن سياق اللغة المكتوبة، "أن العمليات السردية للقارئ حين يهتم بقصص مطبوع تتجه أساسا نحو عملية التصوير التخيلي. وهذا ما يجب أن يفرقه القارئ لنص مطبوع. أما في السرد السينمائي فينبغي أن يقدم ساردية أكثر تصنيفا وتجريدا"[3]، فالأزمنة اللغوية (الماضي، المضارع، المستقبل) هي أحد وسائل التعبير عن الزمن في الرواية و الذي يعتمد في المقام الأساسي لوجوده على التخيل الذهني لما هو مدون من كلمات، أما الفيلم السينمائي فلا يملك إلا الحاضر كما سبق أن ذكرنا، وهذا الحاضر هو حاضر بصري، متجسد،مرئي ،مكثف ،مختزل ،محدد ، ولا يملك قاموس أفعال أو إشارات محددة للتعبير عن مرور الزمن، فاستخدام وسيلة الانتقال بـ "القطع" المباشر ما بين الأزمان قد أصبح مستوعبا من قبل متلقي الفيلم في التعبير عن الانتقال ما بين الفترات الزمنية، وأن كان الأخير (القطع) لم يلغ وجود الأساليب القديمة "مرور الزمن" في أي منهما، فالبعض قد يلجأ إلى أيّ من الوسائل التي تناسب السياق الفيلمي والرؤى

[1] – Christian Mets, Film language, P. 173

[2] – Ibid. p. 172

[3] – روبرت شولز، السيمياء والتأويل، ص١١٦، ١١٧

التي يحددها للعمل، فالمتلقي يمكنه استيعاب أيّ منهما دونما حدوث ارتباك أو لبس لديه، وان كان هذه كله يرتبط بالسياق المنظم للأحداث.

إن المونتاج كأحد وسائل التعبير السينمائي لا توجد له قواعد نحوية تحكم عمله من ناحية المنطق، أو التناول الذهني، وليس على المستوى التقني، فتناول المخرج للبنية المشهدية وكيفية تصورها وتقديمها عبر لقطات، تختلف من شخص لآخر، وهذا الاختلاف يرتبط بالمنظور الذي يتناولها من خلاله، فضلا عن ارتباط ذلك بباقي العناصر المتواجدة والفاعلة في السياق الفيلمي الذي لا توجد له طريقة تناول ثابتة يمكن أن تتكرر من مخرج لآخر دونما تغيير، وإنما هي بنية ذهنية في المقام الأول، لذا فهي متغيرة من شخص لآخر، ولا يمكن تحديدها عبر قواعد ثابتة، فلا يمكن إملاء طريقة ما في التناول المونتاجي لمشهد، على مخرج معين كوصفة سابقة التجهيز.

الفصل الثالث

التحليل النصي لفيلم "المومياء"

للمخرج "شادي عبد السلام"

مدخل

بداية لابد أن نعترف بأن تحليل أو دراسة أي نص فيلمي، هو في نهاية الأمر لا يتخطى كونه استخداما للغة الكلامية سواء في شقها الشفهي أو الكتابي، من أجل التعبير عن مكونات ومكنونات النص الفيلمي، الذي هو في حقيقة الأمر "صورة". وهذا الوضع يمثل نوعا من التناقض الذي نقع فيه حينما "نتكلم" أو "نكتب" عن "الصورة" – النص الفيلمي – بما هو ليس صورة، حتى وإن كانت لغة التحليل والدراسة تلك هي لغة شارحة Metalanguage، وذلك لأننا لا نجد أي وسيلة أخرى للتعبير غير تلك اللغة الكلامية، التي تمثل في حقيقة الأمر الوعاء الثقافي الذي يحوي كافة المكونات والمؤثرات والرؤى الاجتماعية، إلا أنها لا يمكن أن تصل – مهما بلغت من الدقة في الإيضاح والتبيين – إلى أن تكون بديلا عن "الصورة" بأي شكل من الأشكال، حتى ولو اعتبرنا أن الصورة قد ولدت عبر رحم الكلمات، فعلى سبيل المثال السيناريو، ما هو؟ ماذا يمثل؟ هو في حقيقة الأمر لا يتخطى كونه مجموعة من الخطوط السوداء – الكلمات – على صفحات بيضاء، ومنها يولد الفيلم في شكله البصري، إلا أن السيناريو لا يمكن اعتباره شبيها أو مماثلا، أو بديلا عن الفيلم المصوَّر، لذا يعتبر السيناريو دائما عملا فنيا ناقصا، لا يمكن عرضه بأية حال، على الخلاف من النص الفيلمي الذي يعتبر عملا فنيا مكتملا في حد ذاته، ويمكن عرضه وتقديمه إلى المتلقي.

أولا – البطاقة الفيلمية

العنوان: "يوم أن تحصى السنين"

"المومياء"

السنة: ١٩٧٥.

النوع: روائي طويل.

الحوار: شادي عبد السلام.

علاء الديب.

تصميم الملابس: شادي عبد السلام.

مهندس المناظر: صلاح مرعي.

المكياج: عبد الوهاب قطب.

الموسيقى: ماريونا شمبيني.

المؤثرات الصوتية والمكساج: استديو C.D.S بروما.

مونتاج: كمال أبو العلا.

تصوير: عبد العزيز فهمي.

قصة وسيناريو وإخراج: شادي عبد السلام.

تمثيل: أحمد مرعي، زوزو حمدي الحكيم، محمد خيري، شفيق نور الدين، نادية لطفي.

ثانيا – التتابع الفيلمي

إن التتابع الفيلمي هنا ليس بديلاً عن النص، بل هو مجرد تقسيم "مقطعي" له، من أجل التحديد لا أكثر، حيث إن هذا التتابع هو خيانة للنص، إلا أنها خيانة ضرورية، ولازمة، وقد تم التقسيم على اعتبار أن كل مقطع يمثل وحدة متكاملة، يمكن الالتجاء إليها عند التحليل.

١- قناع فرعوني متآكل، تظهر عليه كتابة من كتاب الموتى.

٢- بردية جنائزية ثم اجتماع "ماسبيرو" مع علماء الآثار، ومن ضمنهم أحمد أفندي كمال، بصدد تهريب الآثار من طيبة (الأقصر) وتطوع أحمد كمال بالذهاب إلى هناك.

٣- دفن "سليم" زعيم قبيلة الحربات وسط مظاهر حزن القبيلة وابنيه "ونيس" وشقيقه، وعند قبر الوالد يخبرهما عمهما بسر الدفينة.

٤- صعود "ونيس" وشقيقه الجبل مع عمهما وقريب لهما لكشف سر الدفينة، ويسيرون في دروب غير مطروقة، هربا من حراس الجبل.

٥- يدخل (يهبط) الجميع إلى داخل المقبرة، ويكتشف ونيس وشقيقه أن الدفينة ما هي إلا جثث الموتى الفراعنة (القدماء) الذين يُسرَق ذهبهم.

٦- يهرب ونيس من المقبرة ويهبط الجبل إلى حيث قبر أبيه ليشكو إليه مما رأى.

٧- يدخل ونيس إلى منزله من أحد المداخل، العم والقريب يواسيان الأم (والدة ونيس)، شقيقه يرفض أن يشارك في بيع الموتى، يهدده العم، يسخر القريب من الموتى الذين بلا آباء أو أبناء، تحتد الأم على العم والقريب عندما يتحدثان عن تربية الابن، يغادر العم والقريب المنزل، تهاجم الأم ابنها "شقيق ونيس" وتطرده، ونيس يعاود الصعود للخروج من المنزل، يطلب شقيقه منه الرحيل معه، يرفض ونيس.

٨- يرحل شقيق ونيس عن البلدة، يركب مركبا شراعيا، يُقتَل، يُلقَى بجثمانه في النيل.

٩- تصل سفينة الأفندية (بعثة الآثار)، ونيس يجلس بين الآثار، العم يطالب بعض رجال القبيلة بمتابعة ونيس والحفاظ عليه، يسير مراد مع فتاتين، يقابل أبناء عم ونيس الثلاثة، الذين يتابعونه، يقابل ونيس مراد ومعه "زينة"، مراد يحاول التودد إلى ونيس، يهبط أحمد كمال من السفينة ويلتقي بـ "ونيس" ويتبادلان النظرات.

١٠- يظهر غريب من أهل الوادي، يقابل ونيس الجالس بالمعبد الفرعوني، يتبادلان الحوار حول الآثار والتماثيل وعن خوف الغريب منها، ونيس يذكر أنهم كانوا رفقاء طفولته هو وشقيقه.

١١- الغريب وونيس يصلان إلى خيام معسكر رجال الآثار، ينادي عليهما من يدعوهما للعمل، يذهب الغريب بعد أن يفشل في إقناع ونيس بالذهاب معه، يتواعدان على اللقاء.

١٢- أحمد كمال والضابط بدوي أمام لوحة خشبية يتساءلان عن مكان المقابر، يتحدث بدوي عن عناد أهل الجبل، يتحدث الاثنان عن الفراعنة العظام ومقابرهم المنهوبة، ويذكر بدوي تاريخ قبيلة الحربات، ونيس يرقبهما عن بعد، يلمحه بدوي، وينادي عليه، يختفي ونيس.

١٣- يلتقي "ونيس" بـ "زينة" أثناء هروبه واختفائه وسط الأطلال، يطاردها حتى يلحق بها ليجد معها مراد.

١٤- يدخل ونيس منزل مراد الذي يكشف له عن سبب حضور الأفندية، يجد ونيس أبناء عمومته الثلاثة داخل منزل مراد، يعطونه قطع الآثار مقابل التمتع بابنة عمه، مراد يحاول أن يقنع ونيس باقتسام الخبيئة معهم، يفر منهم ونيس.

١٥- يُضرَب الغريب من بعض رجال الحربات.

١٦- يصل أيوب تاجر الآثار في قارب شراعي، ينتظر من يحمل له الآثار، يسلم رجل له العين الذهبية ويخبره بموت سليم، يظهر ونيس ويشتبك مع أيوب، وينتزع منه العين الذهبية، يُضرَب ونيس من رجال أيوب.

١٧- ونيس ملقى على حافة النهر، يفيق، يرى مركبا شراعيا عليه "كفَّان"، يرى رجلين يقتسمان المال، يطاردهما، يفران منه.

١٨- ونيس بالمعبد، يلتقي بالغريب المصاب (المجروح) والذي يتباعد عنه ويخبر ونيس عن أن أفندية القاهرة يسمون صانعي هذه الأطلال بالجدود، وأنهم يقرءون كتابتهم، فيجزع ونيس، ويختفي الغريب.

١٩- ونيس عند قبر أبيه، يأتيه مراد ليخبره بأن شقيقه قد قُتِل بأمر عمه، يطلب مراد من ونيس أن يأخذه لمكان الخبيئة.

٢٠- ونيس يتجه لسفينة أفندية القاهرة، مراد يحاول منعه، ينتبه حراس السفينة، يطلق أحدهم النار، يهرب مراد، يقترب ونيس من السفينة ويحاور أحمد كمال عن الموتى، ثم يصعد إلى السفينة.

٢١- يدخل أحمد كمال المقبرة بالجبل هو وبعض مساعديه، يكتشف أنها مقبرة لخمس أسرات، ويبدأ في التجهيز لإخراج التوابيت بمساعدة أهل الوادي.

٢٢- الجبل خارج المقبرة، تخرج التوابيت، تحمل على المحفات، يمر الموكب وسط منطقة قبيلة الحربات، العم يطالب أبناءه وأبناء القبيلة بمهاجمة الموكب، يرفض الأبناء مهاجمة الموتى، يسير الموكب وسط أطلال المعابد، يسير خلفه الرجال والنساء.

٢٣- السفينة محملة بالتوابيت، ونيس ينظر إليها، تتحرك السفينة، يبتعد ونيس وهو يبكي، تبتعد السفينة، يسايرها على الشاطئ "بدوي بك" وبعض الجنود على الأحصنة، تبتعد السفينة وهي مضاءة، يثبت الكادر، يكتب عليه:

انهض فلن تفنى

لقد نوديت باسمك

لقد بعثت.

ثالثا – موضوع الفيلم

إن "موضوع" النص الفيلمي يعني في بدء الأمر ومنتهاه: ما يطرحه النص، ما الذي يقودنا إليه؟ علام يدل؟ إلام يشير؟. فكل نص له دائما وأبدا موضوع يطرحه، ولكي يتكشف موضوع الفيلم لابد أن نبدأ بالنظر في مكونات النص وكيف يبدأ؟ وبماذا يستهل؟.

أ . استهلال النص

بداية النص الفيلمي – بل وأي بداية نص فني – هي بداية اعتباطية، حيث إنها تبدأ من لحظة نقطة زمنية افتراضية، لا يسبقها أي شيء في عالم النص، فالنص الفيلمي هو عالم افتراضي تم وضعه بين قوسين، ولا وجود لما يسبق قوس البداية، وكذلك لما بعد قوس النهاية، وإن كان النص الفني يحيل إلى العالم الخارجي، أو إلى عالم بذاته كإطار مرجعي، سواء أكان عالما أسطوريا، أو تاريخيا، أو معاصرا، أي أنه يضع النص في "بيئة" ما، إلا أن له الحق في أن يبدأ من نقطة محددة دون غيرها. ومن خلال تلك البداية يتحدد مسار واتجاه النص الفيلمي، وإلى أين يقودنا كمتلقين له. وعندها نتساءل: ماذا يعني هذا؟ لذا فإن استهلال النص أحد أهم الركائز الأساسية في فهم النص؛ لأنه مكون أساسي ملتحم بالنص، بل ويقودنا إلى عمق النص، وكما يقول "أرسطو" عن الاستهلال: "هو بدء الكلام، ويناظره في الشعر: المطلع، وفي فن العزف على الناي: الافتتاحية، فتلك كلها بدايات كأنها تفتح السبيل إلى ما يتلو"[١]. فالاستهلال هو الذي يقودنا إلى داخل النص، حيث إنه يرتبط بكل ما يليه داخل بناء النص بكل ما فيه من دلالات، ولأنه يمثل نقطة الانطلاق الأولى للنص، فهو دائما – الاستهلال – يومئ إلى ما هو آت، فهو مقدمة النص، "فالبداية ليست إلا نهاية لسلسلة طويلة من المشاعر والأحاسيس والمواقف قد تستغرق الحياة كلها. لكنها وهي تسجل بداية العمل تكشف أولا عن عمق الحياة التي سبقتها وولدتها. وعن بداية لحياة العمل الجديدة التي تصبح المسئولة عن تكامله وتماسكه"[٢]. فالنص الفيلمي "المومياء" ويستهل بلقطة (مشهدية) واحدة، ترى فيها قناعا فرعونيا متآكلا يملأ الشاشة. وهذا الاستهلال قد حدد من اللحظة الأولى لظهوره "مركزية" النص ومحور اهتمامه، بل إنه يشير إلى الكشف عما بداخل النص، فالقناع بوضعيته على الشاشة، يمثل قناعا فرعونيا، الجزء العلوي منه سليم، والجزء السفلي منه متآكل، أي أن البداية تتوجه نحو العلاقة ما بين

[١] – ياسين النصير، الاستهلال، فن البدايات في النص الأدبي، ص٢٣.
[٢] – المرجع السابق، ص ٢٨.

الظاهر والخفي من هذه العلامة (القناع) الدالة على الحقبة الفرعونية، ويدعم هذا استخدام الكلمات المكتوبة على الشاشة من كتاب الموتى:

يا من تذهب ستعود

يا من تنام سوف تنهض

يا من تمضي سوف تبعث

فالمجد لك

للسماء وشموخها

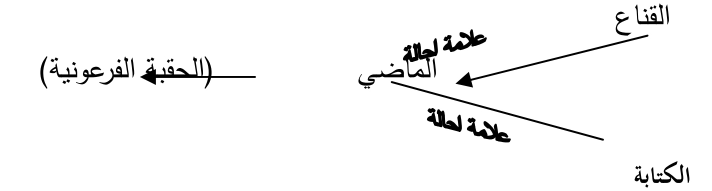
للأرض وعرضها

للبحار وعمقها.

أي أن الاستهلال هنا مزدوج، فاستخدام القناع الفرعوني كصورة، والجمل المكتوبة السابقة هي محاولة إلى تكثيف المعنى لدى المتلقي، وتأهيله لما هو آت، فالاستهلال يسعى إلى "جلب انتباه القارئ أو السامع أو المشاهد، وشده إلى الموضوع، فبضياع انتباهه تضيع الغاية"[1]، لذا لابد من جعل البداية الاستهلالية مكثفة، معتمدة على القناع والكتابة، حيث إنها اللحظة الجنينية الأولى، والتي يولد منها كامل النص، الذي يتوجه إلى المتلقي، "وعندما يأتي دور القارئ، وهو الدور الفاعل في فك رموز الرسالة، نجده يفتح للاستهلال أفقا أرحب، وذلك من خلال أقران رموزه وجعله بتركيب النص الكلي"[2] ، فالعلاقة ما بين الاستهلال والنص هي علاقة لازمة، ولا سبيل للفكاك منها، فالنص يبدأ بها، وهي أيضا تحيل إلى النص، فالقناع الفرعوني المتآكل ليس مجرد لقطة واحدة أحادية المدلول، فهي دال، ولكن على أكثر من مدلول في الوقت ذاته، فهي تنسحب نحو أفق أكبر وأكثر رحابة من مجرد التطابق بين الدال والمدلول، فالقناع الفرعوني يشير نحو الحقبة الفرعونية كفترة تاريخية سابقة، وأيضا كبؤرة اهتمام للنص، وهذا ما يدعمه استخدام الكلمات المكتوبة على الشاشة من كتاب الموتى.

[1] – المرجع السابق، ص٣١.

[2] – نفسه، ص٢٧.



فالاستهلال هنا ينقسم إلى قسمين: أولهما بصري والآخر كتابي. إلا أنه يطرح لدى المتلقي السؤال عندما يراه، ثم ماذا بعد؟. فالاستهلال هنا يسبق العنوان والأسماء الخاصة بالفيلم، فهو يقود إلى قلب موضوع النص، وهو تناول قضية "الفرعونية"، إحياؤها ،بعثها، وضعها في إطار وبؤرة الاهتمام.

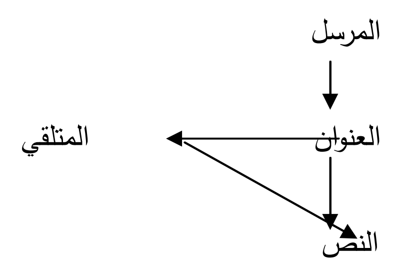
ب . عنوان النص

العنوان هو تسمية النص بكلمة أو بجملة أو بشبه جملة، بعدها يصبح ملتصقا به، ولا يُعرَف النص إلا عبر ذلك "الاسم"، والذي يمسي في الوقت ذاته دالا عليه، حيث يمكننا من الاسترشاد به عند الحديث عن ذلك النص. فالاسم العنوان هو المثير السمعي أو المكتوب الذي يُستدعَى به النص، سواء أكان لوحة أو مسرحية أو رواية أو فيلما، إلا أن العنوان ليس مجرد اسم يطلق من أجل التحديد الأرشيفي للذهن، أو لمجرد الاستدلال على النص، أو لمجرد القدرة على استعادته بالنسبة للذاكرة، فالعنوان له صلة وثيقة بالنص.

لابد أن يكون هناك اسم ما للنص الفيلمي أو الفني، وسواء أكان مكتوبا أو شفهيا، وهذا الاسم هو أداة التعريف بالنص، فلا وجود لنص بلا عنوان، و"ترجع كلمة "عنوان"، في لسان العرب، إلى مادتين مختلفتين، هما: "عنن" و"عنا"، وفي حين تذهب المادة الأولى "عنن" إلى معاني "الظهور" و"الاعتراض"، تجد المادة الثانية "عنا" تحيل إلى معاني "القصد" و"الإرادة"، وكلا المادتين تشتركان في دلالتهما على "المعنى"، كما تشتركان أيضا في "الوسم" و"الأثر" ..."[1]، فالعنوان هو بمثابة الإبانة والكشف، أي الظهور لما سيأتي، كما أنه يمثل أيضا "القصد" من الشيء، أي الغرض منه، فالعنوان مرتبط بالنص بشكل لازم، حيث إننا في حديثنا المتبادل شفهيا لا نحتاج إلى "عنونة" ما نتكلم عنه، أو بصدده، أما في حالة النص، وهي حالة غياب عنصر الاتصال المباشر ما بين الأطراف المختلفة، فإن النص يحتاج إلى" "عنوان" "لينشده المتلقي من خلاله، وكل "عنوان" هو مرسَلة "Massage" صادرة من "مرسِل" Adress إلى "مرسَل إليه" Adresse، وهذه المرسَلة محمولة على أخرى هي

[1] – د. محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص١٦.

"العمل" فكل من "العنوان" وعمله مرسلة مكتملة ومستقلة"[1] ، فالعنوان يمثل في حد ذاته رسالة من المرسِل إلى المتلقي، والأخير يستقبلها ويفك شفرتها، ويتفاعل معها على الرغم من قصرها الشديد، إلا أنها تبدأ في توليد معانٍ في ذهن المتلقي حول النص بشكل عام، وعلى الرغم من استقلالية "العنوان" عن النص الفيلمي، فإن الأول يحيل دائما إلى الأخير.



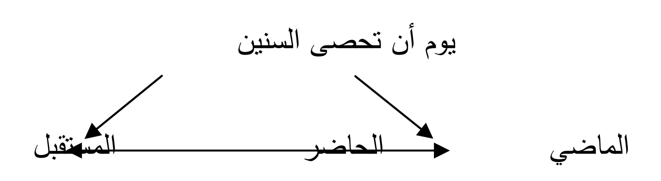
العنوان – تبعا للشكل السابق – يمثل نقطة ارتكاز للدخول للنص، "... فهو يقدم معلومات أساس لفهم النص، حيث يتضمن فكرة النص الرئيسية، ويتيح للقارئ انتقاء إطار مرجع لتأويل المعلومات التي يحويها هذا النص"[2]، فالعنوان هو مفتتح النص، قد يحمل الفكرة الرئيسية التي يبغي النص طرحها على المتلقي، وفي الوقت ذاته يقدم له المدخل والإطار المرجعي الذي سوف يعود إليه عند التعامل مع النص وفك شفراته.

فالعنوان يحيل المتلقي نحو اتجاهين في ذات الوقت، أولهما يتعلق بداخل النص، وثانيهما بخارج النص، أي أنه يقوم بتحديد العالم الذي سيبدأ المتلقي في الحركة داخله – النص –، وفي اللحظة ذاتها يضع المتلقي في حالة "تحفيز"، فالعنوان قد يمثل أحد مفاتيح فهم النص.

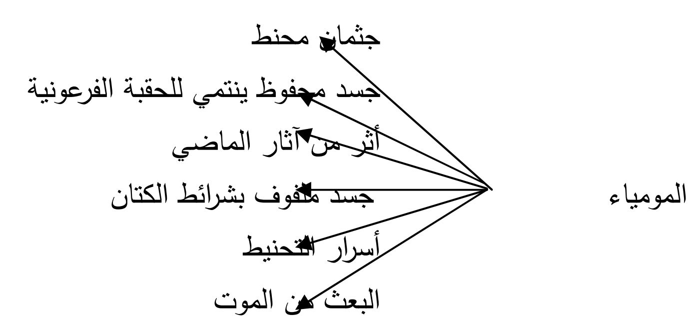
في النص الفيلمي لـ "شادي عبد السلام" المعروف باسم "المومياء"، نجد أن للنص اسمين: أولهما هو "يوم أن تحصى السنين" وثانيهما هو "المومياء"، والأخير هو الاسم الذي التصق بالفيلم، والذي أصبح الشيوع له، إلا أن العنوان "يوم أن تحصى السنين"، يمثل مقطعا من كتاب الموتى الفرعوني، إلا أنه وفي حد ذاته – دون معرفة أنه من الكتاب المشار إليه – يمثل معنى مستقلا في الإفهام والإبانة، فهو كعنوان أصبح له دلالته

[1] – المرجع السابق ص١٩.
[2] – أندريه، جاك ديتشين، استيعاب النصوص وتأليفها، ص١٢.

الخاصة، فعملية إحصاء السنوات ترتبط بموقف فاعل من الإنسان، إنها لحظة ليست متكررة، فعملية إحصاء السنوات ترتبط بتاريخ الحياة وتقييم ما سبق، وعدم الإحصاء يفيد الغفلة وعدم الوعي، لذا فالعنوان السابق، يكشف عن الرغبة في معرفة ما خفي من الماضي وإعادة وضعه في دائرة الضوء، أي أنه يقدم مواجهة ما بين الماضي الغائب عن الذهن، وبين الحاضر الآني، وعبر هذه المواجهة تولد النظرة المستقبلية.

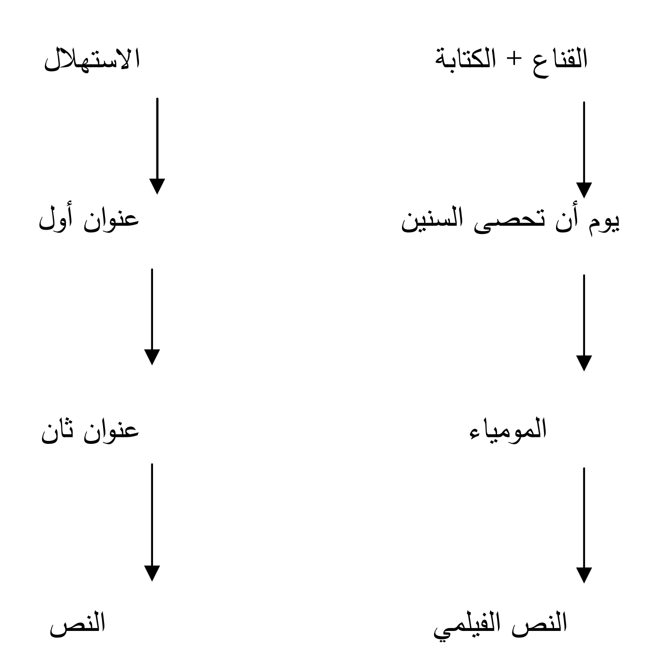


ورغم أن العنوان "يوم أن تحصى السنين" هو الاسم الأول للعمل، وهو بالتالي العنوان الأساسي، فإننا نجد أن العنوان الثاني أو "الفرعي"، وهو "المومياء"، هو الذي شاع والتصق بالنص كبطاقة تعريف له، أي أننا نجد للنص عنوانين: الأول جملة، والثاني كلمة مفردة، إلا أن الأخيرة أيضا لها دلالتها ومعانيها وقصديتها:



هذا بعض ما يشير إليه لفظ "مومياء"، إلا أن السياق Context للعنوانين الرئيسي والفرعي يمثلان عبر العلاقة بينهما قصدية المعنى، فعنوان "يوم أن تحصى السنين" يشير إلى تقييم ما سبق، وعنوان "المومياء" يشير نحو الحقبة الفرعونية، أي أن العنوان الثاني هو تأكيد على مسار العنوان الأولي في الاتجاهية نحو الحضارة الفرعونية.

ولكن لابد أن نعي بأن هذه الاتجاهية والقصدية لم تتولد من العناوين في علاقتهما فقط، بل من علاقتهما أيضا مع اللقطة الأولى – الاستهلال – فالعنوان هو دال ناقص، حيث إن معناه قد يظل مستغلقا حتى الانتهاء من تلقي العمل بأكمله، وقد يتكشف أثناء عملية التلقي، وقد يكون جملة وردت داخله، إلا أن المعنى هنا للعنوان بشقيه قد تولد من تراتبية الاستهلال والعنوانين، وتراكيبيتهم.



فالعلاقة ما بين الاستهلال والعنوانين تقود إلى عمق النص والمعنى المبتغى، "فالاستهلال مبتدأ يستوجب خبرا، وإذا ألغي الخبر لا يصبح للكلام مبتدأ. والخبر الجيد هو الذي يصاغ من فاعلية المبتدأ، وإن المبتدأ الجيد لا يصبح مبتدأ إلا بخبره هو. ويعطينا هذا المبتدأ خاصية انتشار الاستهلال في بنية النص بما يشبه الماء في الكلمات"[١].

وإذا كانت لقطة "القناع" وعنوان الفيلم يمثلان المبتدأ في الفيلم، فإن مقطع ما بعد الأسماء هو ما يمثل الخبر في ذلك العالم الفيلمي كمرتكز للحكي، وهذا "المقطع" ينقسم إلى

١ – ياسين النصير، الاستهلال، ص٣٨.

جزأين: أولهما لقطة لبردية جنائزية فرعونية يوجد بها "أنوبيس"، و"إيزيس" و"نفتيس"، ثم الجزء الثاني يقدم مجموعة من الأشخاص (علماء وباحثين في الفرعونيات)، ويصاحب الجزأين صوت "ماسبيرو" وهو يقرأ جزءا من كتاب الموتى، ويكمل قراءتها "أحمد أفندي كمال".

يحيل المقطع السابق في كليته إلى مقصدية النص كهدف، حيث البردية يوجد بها "أنوبيس" بوجه "الكلب" وهو ما يعرف عند الفراعنة بأنه "راعي خبراء التحنيط، وسيد الجبانة والراقد فوق جبله وحارس المقابر"[١]، وإيزيس التي استعادت جثة زوجها أوزوريس بعد مقتله "... وأعادت إليه أنفاسه بحركة جناحيها"[٢]، وكذلك نفتيس التي "كانت شقيقة ايزيس واشتركت في طقوس وقاية وبعث الإله الميت"[٣]، أي أن الشخصيات الثلاث الموجودة بالبردية التي تم تقديمها في الجزء الأول من المقطع الفيلمي(٢) يختصون جميعا بعملية البعث والإحياء، ونرى معهم كذلك المومياء موضوعة على سفينة، فالبعث هو مرتكز البردية، التي يصاحبها صوت ماسبيرو، حتى نراه مع الجالسين حول المنضدة، وهو ما يمثل الجزء الثاني من المقطع الفيلمي، وهذا المقطع يحيلنا على الفور إلى البعد التاريخي، فالأشخاص والأزياء تعود بنا إلى القرن التاسع عشر، فطراز الأزياء والملبس (الطربوش، تصميم البدل، رابطة العنق، النظارات الزجاجية، طريقة تصفيف الشعر واللحى)، كلها تقوم بدورها كعلامات تدفع بالشخصيات للزمن التاريخي لتلك الفترة من نهاية القرن التاسع عشر، وهي الفترة الزمنية الخاصة باكتشاف خبيئة الأقصر.

المقطع الأول من الفيلم يلعب دوره في الربط بين شقه الأول (البردية المصورة)، الذي يمثل الإزاحة نحو الفرعونية كمركزية للنص، وبين زمن أحداث النص، والتي تدور في القرن ١٩، والذي يربط بينهما صوت "ماسبيرو" وهو يردد أجزاء من كتاب الموتى حين يقول: "وترديد هذه البردية يعيد للميت قدرته على أن يذكر اسمه، أي روحا بلا اسم تهيم في عناء دائم، فضياع الاسم يساوي ضياع الشخصية". هذه المعلومات المقروءة من كتاب الموتى هي ما يعرفه العلماء والباحثون في الآثار المصرية، ولا يحتاجون إلى ترديدها بنصها عليهم، إلا أن ما يردده "ماسبيرو" لم يكن موجها إلى علماء الآثار الجالسين بجواره، وإنما إلى المتلقي، حتى تقوم بفاعليتها في تلقيه وتفهمه للنص في تتاليه القادم، فضلا عن أنها تضعنا في قالب البناء الفكري (الأيديولوجي) للنص.

١ – جورج بوزنر وآخرين، معجم الحضارة المصرية القديمة، ص٦٥.
٢ – المرجع السابق، ص٧٦.
٣ – المرجع السابق، ص٣٣٧.

فنص فيلم "المومياء" يطرح بيان الانتماء الفرعوني كهوية قومية، وذلك عبر اكتشاف خبيئة الأقصر آنذاك ١٨٨١. وهو في ذلك الوقت بداية فترة الصراع ما بين الانتماءين العروبي والفرعوني وقتها، إلا أن النص لا يقدم الصراع ما بين الانتماءين، وإن كان ينهض عليه أساسا، إنه لا يطرحه بشكل مباشر، ولكن يشير إليه مستدمجا إياه داخل النص الفيلمي، فالفيلم يعتمد على "الموقع" الخاص بالرؤية التي تتناول جوانب النص، وبالتالي لا يمكن إغفال هذا الجانب، "فالموقع الذي منه ينهض التعبير يبقى في العمل الفني خفيا، أو هو موقع يحاول الخفاء"[1]، فدائما وجهة النظر تحاول التخفي وعدم الظهور، وعلينا في تلقي العمل أن نبحث عنها، حتى ولو حاولت الاختباء والتواري، "... ونحن حين نكشف بقراءتنا للنص عن هذا الموقع، إنما نكشف عن هوية الأيديولوجي المتحكم ببيئة النص وبمنطق نصوصه"[2]، فمن خلال بنية النص وعلاماته تتحدد الهوية والمقصدية الأيديولوجية له، وأيضا من خلال تفصيلاته.

فالنص الفيلمي "المومياء" جاء ليطرح مفهوم الفرعونية كانتماء قومي لـ "مصر"، ففي تلك الفترة التي أنتج فيها النص (١٩٦٨)، كان الانتماء القومي المصري متوجها إلى الوجهة العروبية كانتماء أساسي، بالإضافة إلى أن كل الأقطار العربية كانت متوجهة نفس التوجه ومتخلية عن انتمائها القطري، سواء في سوريا أو العراق، وكانت هذه الانتماءات القطرية على مستوى العالم العربي قد توارت في فترة الخمسينيات والستينيات، "وجاء موضوع الفيلم "المومياء" في تلك الظروف العصيبة ليطرح رؤية فنان عاشق لبلده وتاريخه لقضية شغلت ضمير الأمة آنذاك، واستمر حولها النقاش والجدل بين رجال الفكر والمثقفين المصرين، وهي قضية الهوية القومية والانتماء التاريخي والحضاري"[3]. فلقد تبنت ثورة "يوليو ١٩٥٢" مفهوم الوحدة العربية بين الأقطار العربية، وكان مفهوم الوحدة هذا هو الهدف الذي لابد وأن تخفت تماما كافة الانتماءات القطرية أمامه. ووجد مفهوم الوحدة العربية صدى كبيرا على مدار العالم العربي وشعوبه، إلا أن الانتماء القطري لم يكن وليد تلك الفترة فقط، وإنما كان له جذوره الموغلة في القدم على المستوى التاريخي فيما يخص "مصر" حيث إن الصراع بين الانتماءين قد احتدم في بداية القرن العشرين واستمر فترة طويلة، إلا أنه وفي نهاية الستينيات، "... كانت بدأت تطفو على السطح مرة أخرى النزعات القومية والدينية المختلفة في مواجهة النزعة القومية العربية التي تبنتها الدولة ركنا مهما من أركان الأيديولوجيا الرسمية لها منذ قيام ثورة ١٩٥٢ (الانتماء العربي –

[1] – يمنى العيد، الراوي: الموقع والشكل، ص٣١.
[2] – المرجع السابق، ص٣٢.
[3] – يحيى عزمي، يوم أن تحصى السنين، ص٥٧.

الإسلامي) تقديما على الانتماء القومي العربي"[1]، لذا فقد كان فيلم "المومياء" هو البيان الفني لتدشين وإحياء مفهوم الانتماء الفرعوني مرة أخرى ووضعه في دائرة الضوء، كأحد الانتماءات والخيارات المطروحة من أجل إحيائه كانتماء أصيل ووحيد، وفي الوقت ذاته كمَخرَج من أزمة التشتت في الانتماء في مصر.

"وكل تعبير، هو تعبير عن موقع، وكل موقع أيديولوجي، إنه موقع يقول، والقول علاقة، والعلاقة نظر باتجاه موضوع، وتوجه إلى مخاطب ... وفي هذه العلاقة منشأ لأيديولوجي يسم بواقع النظر، والتوجه يتفاوت بتفاوت هذه المواقع. يختلف ويتناقض باختلاف وتناقض هذه المواقع في العلاقة الاجتماعية فيما بينها"[2]، ولذا ففيلم "المومياء" هو التعبير عن "موقع" شادي عبد السلام ضمن جماعة الانتماء الفرعوني، حيث إن موقعه هذا يحدد ما الذي يسعى إليه، فهو يبحث عن الهوية الفرعونية، ويشعر كممثل لجماعته بالاغتراب وفقدان الهوية، يشعر بالانقطاع المعرفي بينه وبين التراث الذي ينتمي إليه، "فالشعور بالاستلاب الثقافي يولد من خلال الشعور بتلاشي السمات الثقافية المميزة تحت تأثير ثقافة أخرى تمارس نوعا من الهيمنة والإكراه"[3]، ولذا كان التاريخ هو "المجال الحيوي" لبعث تلك المقومات الخاصة بالانتماء للحضارة الفرعونية، حيث إن البعد التاريخي يلعب دورا مؤثرا في تكوين وتشكيل "الهوية"، وذلك عبر التراكم التاريخي، والتغيرات الناجمة عن الانتقالات بين اللحظات الفارقة في تاريخ الجماعة، بالإضافة إلى البعد الثقافي الذي يكوِّن وعي الجماعة بهويتها، حيث "يشكل تاريخ الجماعة منطلقا لتحديد هويتها، إذ تتجذر هوية الجماعة في تاريخها. ويبرز تاريخ الجماعة وآثارها في صيغ مكتوبة كما يتجلى في تقاليد الجماعة وأساطيرها وحكاياتها"[4]، فالتاريخ هو أحد العناصر الهامة والفاعلة في تشكيل "الهوية" الجماعية، ومفهوم "الانتماء"؛ لأنه يمثل الاستمرار والامتداد عبر الزمن، مما يعطيه ثقلا حقيقيا من ناحية القدم، ويطرح إنجازات السلف من ثقافة وحضارة وانتصارات، أي يجعلها "وجودا" فاعلا على المستوى الحضاري.

رابعا – التاريخ كإطار للنص

[1] – المرجع السابق، ص٥٧.
[2] – يمنى العيد، الراوي: الموقع والشكل، ص٢٦.
[3] – إليكسي ميكشيللي، الهوية، ص٨٤.
[4] – المرجع السابق، ص٢٣.

لقد استخدم النص واقعة تاريخية حقيقية حدثت في عام ١٨٨١ كإطار للنص، وهذه الواقعة تختص باكتشاف خبيئة الآثار الموجودة بالأقصر، إلا أن هذا الاستخدام يضع أمامنا المقابلة بين الحدث التاريخي والحدث الفيلمي المأخوذ عنه، بحيث إن اللجوء إلى الإطار التاريخي يمثل الإحالة الزمنية إلى مبتدأ تفجر الصراع بين الانتماءين (العروبي والفرعوني)، فاكتشاف خبيئة الأقصر يعتبر تاريخيا وأثريا لحظة فارقة في مسار التاريخ العام للمصريات، حيث إنه قد تم اكتشاف أكثر من خمس أسرات للفراعنة (من الأسرة السابعة عشرة إلى الحادية والعشرين)، وكانت تلك اللحظة هي نقطة الانطلاق الأولى للنص، حيث كانت تلك اللحظة هي لحظة الإضاءة، والكشف عن الكثير من ذلك التراث المفقود، "فلا ترجع ماهية (جوهر) التاريخ ولا أهدافه إلى حضور تلك الشخصية الرئيسية المرموقة (أي الإنسان) بل ترجع إلى وجهة النظر التي يختارها المؤرخ"[١] ، فالنقطة الأساسية هي كيف يتم النظر إلى التاريخ؟ كيف يتم استخدامه؟ ما الغرض من ذلك؟ تلك هي الأسئلة المحورية التي يتحرك من خلالها النص الفيلمي، فالتاريخ هو المضمار الأساسي للكشف والإبانة والإيضاح، حيث "إن إدراك الجماعات للعناصر المشتركة والتي تندرج في التاريخ المشترك لكل جماعة يؤدي إلى ولادة الإحساس بالهوية الجمعية ونموه. فالشعور بالهوية الجمعية ينطلق من ذكريات تتصل بالتجارب الانفعالية والوجدانية المشتركة"[٢]، فاستحضار التاريخ عبر النص الفيلمي هو الذي يؤكد على استمراره الزمني وتأصل وجوده الفاعل، وترديد مقولات السلف هو ما يعطيه ويسبغ عليه الحضور الدائم والآني، فـ "ماسبيرو" يردد اسم "طيبة" بدلا من الأقصر، فترديد الاسم القديم يعني استحضاره لدى ذهنية المتلقي، وإمكانية تفعيل باقي مكونات وعناصر الفكر المصري القديم كـ "هوية" ممتدة ومستمرة، أي الشعور بالاستمرارية الزمنية لها وعدم انقطاعها، و"يتمثل ذلك الشعور في إحساس الفرد بوحدته الزمنية وشعوره بوحدة مراحل حياته المختلفة. فالتباينات الزمنية لهويته موجودة ولكن لا يوجد هناك أي شعور بقطيعة وجودية"[٣] ، فالرغبة في رتق كل الانقطاعات الزمنية والثقافية التي حدثت في استمرارية الهوية الفرعونية كانت الأساس في النص الفيلمي "المومياء"، وذلك عن طريق وضع التاريخ الفرعوني – واقعة اكتشاف الخبيئة – موضع الاهتمام، بل وفي بؤرة النص الفيلمي، وجعلها مرتكز الحاضر والمستقبل، "فالإنسان بوصفه ممتد الجذور داخل الطابع التاريخي قد حمل التاريخ باهتمام خاص، وكانت علاقته بالمعرفة التاريخية حميمة أكثر من علاقته بأي معرفة أخرى؛ لأن موضوع المعرفة والذات هنا يصعب الفصل بينهما، كما أن رؤيتنا للماضي تعبر عن

[١] – بول فيين، أزمة المعرفة التاريخية، ص٢٥.
[٢] – إليكسي ميكشيللي، الهوية، ص٨١.
[٣] – المرجع السابق، ص٧٩.

وضعنا الحاضر، فنحن نرسم صورة لأنفسنا عندما نصور تاريخنا"[١]، فالتاريخ هنا يستخدم لإعادة الوعي وإيقاظه، وتحويل مساره في اتجاهية محددة بعينها، وهي اكتشاف الماضي الفرعوني؛ لأنه الماضي الحي، الحقيقي، والذي يجب أن يكون فاعلا مستقبليا.

الوعي
الماضي
المستقبل
التاريخ

الوعي
الماضي
المستقبل
التاريخ

أ . البنية الدلالية للنص الفيلمي والإطار الدلالي العام

من أجل فهم الإطار الدلالي للنص، يجب أن نستوعب الرؤى والتصورات الذهنية التي ساهمت وأفرزت تلك الرؤية الموجودة بالنص الفيلمي، حيث إنها تمثل الإطار المرجعي الذي يتحرك من خلاله النص، حيث "إننا لا نستطيع أن نفهم البنية الدلالية بشكل معمق إلا إذا ربطناها ببُنَى أوسع كالبُنَى الذهنية ورؤى الطبقات الاجتماعية للعالم والبنية الاجتماعية الاقتصادية التي تفرزها حقبة معينة"[٢]، ففيلم "المومياء" يمثل تجديد المحاولات التي تمت في العشرينيات والثلاثينيات من القرن المنصرم، وذلك من قبل المؤمنين بالهوية والانتماء الفرعوني كبديل عن الهوية والقومية العربية، فهو يمثل هذه الآراء وتلك الانتماءات والتي نجدها متجذرة داخل النص الفيلمي، وبذلك لابد من تناول تلك الآراء والتصورات الفكرية والتي تكشف عن الرؤى المتعلقة بالبنية الدلالية للنص، وذلك من خلال البُنَى الفكرية الخاصة بالانتماء الفرعوني.

"لقد كانت مسألة إحياء الجوهر المصري الأصيل قضية أساسية على المستوى التنظيري في التاريخ القومي الجديد. وحسبما يرى أولئك المثقفون ذوو التوجه المصري، فإن الزمن الإقليمي إنما يعني الإلغاء المطلق للتمييز بين الماضي والمستقبل. وهو ما يتيح



[١] – بول فيين ، أزمة المعرفة التاريخية، ص٩٥.
[٢] – جمال شحيد، البنيوية التركيبية، ص٨٣.

لمصر تجديد نفسها بصورة دورية واستعادة شباب البلاد المتجدد"[1]، فكتابات تلك الحقبة كانت تنصب وبشكل أساسي على محاولة رأب الصدع الذي حدث بين الماضي الفرعوني البعيد، وبين الحاضر – آنذاك – وذلك عن طريق التأكيد على مفهوم التميز الفرعوني وخصوصيته فيما يتعلق بالمكان، متخطين بذلك الزمان وتغيراته، وربط ذلك بدورية الزمان الفرعوني في ارتباطه بالمكان، فكما يذكر توفيق الحكيم "فها هو النيل في انتظام يحيا ويموت مرة في كل عام: موت وبعث، وبعث وموت ... من هذا النيل خرجت أساطير البعث ومن هذه الأرض الجميلة الدائمة الخصب نشأت فكرة الخلود ..."[2]، فمحاولة ربط الثبات المكاني من جانب بالدورية الزمانية من جانب آخر، وتكراريتهما بشكل مستمر كانت تسعى لتأكيد استمرارية ثبات مفهوم الفرعونية ورسوخه في تكوين الشعب المصري على مدار العصور والأزمان، والذي يؤدي في نهاية الأمر إلى عدم استبعاد الفرعونية من "جبلية" تكوين الشعب المصري، في أي وقت.

"ويمكن تعريف العقيدة الفرعونية بأنها قوام الرأي الذي يرى وجود محتوى قومي مصري متميز ومتين، متصل منذ العصر الفرعوني وحتى العصر الحاضر، وحسب أصحاب هذه النظرية، فإن أبناء شعب مصر المعاصر هم السلف المباشر لشعب مصر القديمة، وإنهم بوصفهم هذا يحملون نفس السمات الجوهرية والصفات والإمكانيات"[3]، ومن هذا المنطلق أصبحت "الهوية الفرعونية هاجسا ملحا على قطاع كبير من المثقفين المصريين – إبان تلك الفترة – الذين سعوا من خلاله إلى تأكيد ذواتهم وذات قطرهم الفرعونية، بل وإلى تمييزهم على سائر الآخرين المحيطين بهم جغرافيا من شعوب الأقطار العربية، فيذكر "تاشد سفين" عام ١٩٣٠: "أن هؤلاء الذين يلبسون مصر ثوبا عربيا، يذنبون بتشويه حقيقة تاريخية قديمة، فمصر قد تشكلت ككيان قومي متميز قبل أن تتصل بأي من العناصر التي تشكل التراث العربي بآلاف السنين. ألا تقدم المعابد الفرعونية والآثار المتناثرة بطول وادي النيل وعرضه دليلا "حيا" و"موضوعيا" على الطبيعة الفرعونية للشعب المصري الذي يقطن الوادي"[4]، وبذا كان التراث الأثري الفرعوني هو السند الأساسي والدليل في التأكيد على الهوية الفرعونية لمصر، وذلك في محاولة نفي تأثير أي تأثير للعرب في تكوين الهوية الفرعونية بمصر، فكما يذكر سلامة موسى: "إن الدم الشرقي للأسف قد

[1] – ج جانكوفسكي، أ. جرشوني، هوية مصر بين العرب والإسلام، ص١٩٨.
[2] – (في) المرجع السابق، ص١٩٩.
[3] – المرجع السابق، ص٢٢١.
[4] – (في) المرجع السابق، ص١٣٤.

تسرب إلى عروقنا وقد جلبه علينا العرب بما فتحوه من الأقطار الأسيوية ... ليس علينا للعرب أي ولاء"[1].

وفي مجال نفي الوجود العربي من المنظومة المصرية كتكوين فاعل بها، اعتمدت آراء تلك الفترة على مفهوم الاندماج، والذوبان لكل المستجدات داخل البنية المصرية الأكثر عمقا واحتواء لكل ما هو وافد عليها، فكما كان يذكر "محمد حسين هيكل": "تاريخ مصر منذ الفراعنة إلى هذا العصر الذي نعيش فيه تاريخ اندماج لمن أرادوا غزو مصر من أهل مصر... اليونان والرومان والعرب والمماليك كانوا جميعا مصريين يدينون لسلطان مصر ويتمثلون روح الوادي تماما"[2]، فقد كانت فكرة النقاء المصري – الفرعوني – واستدماجه لكافة موجات الغزو الوافدة إليه، بل واستدماج الغزاة أيضا داخل منظومته، هي الفكرة المحورية التي تنفي تماما عن مصر أي تأثر بهم، وبالتالي تؤكد ثبات المنظومة الثقافية والحضارية المصرية، والتي ظلت هي الثابت الوحيد في مواجهة موجات الغزو والغزاة المتتالية عليها، لذا أصبح كل الغازين مصريين في نهاية الأمر، نتيجة استيعاب الوعاء الثقافي المصري لهم بداخله.

وكان الاتجاه المضاد لهذا الانتماء الفرعوني، يعتبر أن كل ما يدور في فلك التركيز على النزعة الفرعونية لمصر، والتخلي عن انتمائها العروبي، هو نوع من التسميم السياسي والثقافي الذي تم فرضه على مصر، ويعرفه حامد ربيع: "... بأنه عملية غرس قيم دخيلة على نظام القيم السائدة في المجتمع السياسي ثم تضخيم تلك القيم تدريجيا لترتفع إلى مستوى القيم العليا بما يعنيه ذلك من إضعاف لتلك القيمة العليا والتاريخية إلى مستوى القيم الفرعية التابعة والثانوية"[3]، بل ويعتبر أن عملية التسميم تلك قد بدأت منذ بداية القرن التاسع عشر، وارتبطت بمشروع "محمد علي" لإنهاض مصر، لذا كان لابد من وضع مصر في حالة من التخبط والتي كان الغرض منها التعمية على القدرات والإمكانيات الخاصة بها، وينتج عن ذلك عدم قدرتها على تحديد المفاهيم الخاصة بنهضتها، وبالتبعية، عدم القدرة على رؤية الذات، وكان أحد أهم أركان علمية التسميم السياسي تلك هو طرح "التناقض في المفاهيم المرتبطة بطبيعة الانتماء المصري: هل مصر هي فرعونية أم عربية أم إسلامية عثمانية؟"[4]، وقد ارتبط هذا التسميم – كما يرى د. حامد ربيع – بالحركة الاستعمارية وبدأ على يديها لخلق الازدواجية في الهوية والانتماء، ولإبعاد مصر عن ارتباطها بالمنطقة العربية، بل ويرجعه إلى الاستعمار البريطاني، والذي تدرج به، فبعد

[1] – حامد ربيع، الثقافة العربية (بين الغزو الصهيوني وإرادة التكامل العربي)، ص٨٦.
[2] – (في) ج جانكوفسكي، أ. جرشوني، هوية مصر بين العرب والإسلام، ص٢٠١.
[3] – د. حامد ربيع، الثقافة العربية، ص٨٢.
[4] – المرجع السابق، ص٨٤.

الهزيمة العسكرية للجيش المصري اعتمد الاستعمار البريطاني على "توجيه الإرادة الشعبية نحو الانكفاء الداخلي باسم الفرعونية، ووجدت السياسية البريطانية أدواتها بذلك الخصوص عديدة: بعض رجال الأقليات وبصفة خاصة أولئك الذي لا ينتمون بصلة حقيقية إلى مصر، أو على الأقل البعض منها أداة طيعة"[1]، أي أنه يرجع ظهور الانتماء الفرعوني إلى الحركة الاستعمارية من أجل ضرب المشروع النهضوي المصري.

وإذا كان د. ربيع يمثل الاتجاه القومي العروبي، فإن الاتجاه السلفي والرافض للتوجه نحو الفرعونية هو الآخر – كأحد الاتجاهات للانتماء والهوية، والذي يمثله محمود محمد شاكر – يرجع صعود وبزوغ هذه النزعة الفرعونية إلى الاستعمار أيضا، ولكنه يختصه بجانب "التعليم"، ويحدد بدايته على يد "دنلوب" البريطاني والذي عُيِّن سكرتيرا عام لنظارة المعارف، والذي سعى لإيجاد مساحة كبيرة من الطرح الفرعوني في المقررات الدراسية، كان الغرض منها، "... تفريغ الطلبة من ماضيها المتدفق في دمائها مرتبطا بالعربية والإسلام ومهد إلى ملئه بماضٍ آخر بائد في القدم والغموض، لم يبق من ثقافته شيء البتة، ليزاحم هذا الماضي الفارغ بقايا الماضي المتدفق الحي الذي يوشك أن يتمزق ويختنق بالتفريغ المتواصل"[2]. فقد كان شاكر يعتبر أن إدخال هذا الانتماء الفرعوني نوعاً من تحطيم الانتماء الحقيقي والفاعل في حياة هذه الأجيال (آنذاك) وهو الانتماء إلى العروبة والإسلام، فالانتماء الفرعوني هو إنهاض لماضٍ ميت، لا استمرار فيه، وذلك في مقابل الانتماء الحقيقي، والواجب تفعيله. وكان يعتبر إنهاض الانتماء الفرعوني محاولة لإيجاد البلبلة والازدواجية، "ويجعل أجيال طلبة المدارس في حيرة مدمرة بين انتماءين، بين الانتماء إلى الثقافة العربية الإسلامية الواضحة في كتب أسلافهم، وبين الانتماء إلى الفرعونية التي بادت وبادت ثقافتها ولم يبق منها إلا أطلال من الحجارة، مهما بلغت من العظمة والجلال، فهي فارغة من ثقافة حية تتدفق في القلوب والعقول والألسنة، إنما هي آثار لا تعني شيئا ولا تؤتي ثمرة"[3]، فالحضارة والثقافة الفرعونية – من وجهة نظر هذا التيار – هي حضارة فانية، على الرغم من عظمة آثارها الباقية، إلا أنها لا تمثل في الوقت الحاضر (آنذاك) أي امتداد ثقافي أو حضاري يمكن التواصل معه، وبالتالي لا يمكن أن تنتج شيئا مستقبلا.

أما "جمال حمدان" فهو يعتبر أن الحضارة الفرعونية قد اندثرت تماما ولم يبق منها إلا بعض الآثار المادية، "واليوم لم تعد مصر الفرعونية إلا مكدسة في المتحف أو معلقة كالحفريات على سفوح الهضبتين، أما في الوادي فقد انقرضت كما انقرضت من قبل

[1] – المرجع السابق، ص٢٠٣.
[2] – محمود محمد شاكر، رسالة في الطريق إلى ثقافتنا، ص٢٢٣.
[3] – المرجع السابق، ص٢٢٣.

تماسيح النيل من النهر. ولهذا فنحن ننتهي إلى أن الحضارة الفرعونية قد ماتت في مجموعها، دون أن ينفي ذلك الاستمرارية المحورية في حضارتنا المادية"[1]، فالحضارة الفرعونية هي إحدى دورات _حلقات_ التغير في مصر، ولا يمكن إسقاطها من التاريخ، إلا أنها كوجود فاعل، لم يبق منها شيء، فهي حضارة متحفية.

إن الصراع ما بين الانتماءين العروبي والفرعوني، كان يمثل الخلفية التاريخية والفاعلة لوجود البنية الدلالية للنص، والتي كان من الواجب تقديمها وتحديد مفاهيمها، ووجهات النظر المتعلقة بها من أجل استجلاء النص الفيلمي، وفهم بنيته الدلالية، والتي "تهدف دراستها إلى اكتشاف الوحدة الداخلية للنص، وتشكل مجمل العلاقات الأساسية داخل النص (ومن بينها العلاقة القائمة بين الشكل والمضمون) بحيث يستحيل علينا أن نفهم زاوية من زواياه دون إحالتها إلى مجمل العلاقات هذه"[2]، ففهم النص الفيلمي، وتكونه وتشكله على صورته – شكله – النهائي الذي وجد به يستلزم منا أن نحيط بالبنيات المكونة له، وبنياته العميقة، المؤثرة عليه والفاعلة فيه "ومن الضروري إذن أن نفحص تشكيلين أساسيين متبادلين فيما بينهما: طبيعة الأيديولوجية التي يعمل عليها النص، والصيغ الجمالية لذلك العمل"[3]، وبذلك فإن النص يكشف عما يحمل من وجهة نظر تمثل الأيديولوجية التي تنطق عبر مكوناته، والرؤى المتجسدة فيه علاماته في سياقها النصي و"بنيتها" الدلالية العميقة.

ب. البنية القصصية للفيلم

تعتمد البنية القصصية للنص الفيلمي على واقعة تاريخية حقيقية حدثت بالفعل، حيث يذكر الفيلم بالعناوين أن الفيلم مأخوذ عن قصة اكتشاف مخبأ المومياوات بالدير البحري ١٨٨١. وبذا نجد أنفسنا أمام واقعتين: واقعة تاريخية حقيقية، وواقعة فيلمية مأخوذة عنها، إلا أن الأخيرة تحيلنا إلى الأولى كإطار مرجعي لواقعة النص الفيلمي.

١. الواقعة التاريخية

[1] – جمال حمدان، شخصية مصر، ص٢١١.
[2] – جمال شحيد، في البنيوية التركيبية، ص ٨١.
[3] – تيري إيجلتون، النقد والأيديولوجية، ص ١٠٦.

تذكر أن شخصا من قرية القرنة يدعى "أحمد عبد الرسول" كان هو المسئول عن تهريب هذه الآثار من الأسرة الحادية والعشرين، وذلك في الفترة من (١٨٧٦ – ١٨٧٩)، حيث ظهرت بأسواق الآثار العديد من الأشياء التي تدل على أن هناك منقبين للآثار قد عثروا على مقابر الأسرة الحادية والعشرين، عندها بدأ ماسبيرو Maspero ومصلحة الآثار في التحقيق مع تجار الآثار، وتم القبض على أحمد عبد الرسول وحقق معه، وتم تعذيبه على يد مدير قنا "داود باشا"، إلا أنه لم يعترف ولم يجدِ التحقيق معه في معرفة أي شيء عن هذه المقابر، وبعد عدة أشهر ونتيجة خلاف بين أحمد وأشقائه اعترف أحدهم وهو "محمد عبد الرسول" لـ "داود باشا" بمكان الخبيئة بعد أن تقاضى ٥٠٠ جنيه، وتم تعيينه رئيسا للحفائر بالأقصر. ومن الخامس من يوليو وحتى الحادي عشر منه سنة ١٨٨١، أخرج رجال الآثار الخبيئة من مكانها بالجبل، بعد أن أرشد محمد عبد الرسول إميل برجوش الأمين المساعد لمتحف بولاق وأحمد كمال إلى مكان الخبيئة. ويذكر ماسبيرو أن النساء من "الأقصر" إلى "قفط" قد خرجن وقد شعثن شعورهن وأطلقن صيحات الحزن، وأطلق الرجال نيران البنادق في الهواء كما لو كانت جنازة، وعند وصول البعثة إلى القاهرة، وقف موظف الجمارك عاجزا عن تصنيف نوعية الواردات، وما مقدار الضريبة التي يجب أن يفرضها عليها، ثم تعامل مع المومياوات في نهاية الأمر على أنها سمك مجفف[١].

٢ . الواقعة الفيلمية

إن الواقعة الفيلمية قد قُدِّمت بشكلها القصصي على نحو مغاير لما سبق أن ذكرناه بالواقعة التاريخية، فقد قُدِّمت على النحو التالي:

يجتمع ماسبيرو مع علماء وباحثي الآثار – ومنهم أحمد أفندي كمال – من أجل مناقشة ظهور بعض قطع الآثار المصرية، والتي تعود إلى الأسرة الحادية والعشرين، وهذا ما يؤكد أن شخصا ما قد اكتشف هذه المقابر، فيتطوع أحمد أفندي كمال بالذهاب إلى طيبة (الأقصر) من أجل الكشف عن المقابر.

يموت "سليم" زعيم قبيلة "الحربات" الذي كان يقوم ببيع الآثار إلى التاجر أيوب، ويقوم شقيق سليم بإخبار أبناء أخيه "ونيس" وشقيقه عن سر الخبيئة، يرفض الأخ الأكبر بيع

[١] – انظر جورج بوزنز وآخرون، معجم الحضارة المصرية، وأيضا مجدي عبد الرحمن، يا من ستذهب ستعود، ص٢٢٨.

الموتى ويقرر الرحيل، فيُقتَل بأمر من العم، أما "ونيس" فيظل يتخبط، ويعاني من ثقل السر الذي عرفه، وفي هذه الأثناء يصل أحمد كمال ومعه بعثة رجال الآثار.

يرفض ونيس إغواء مراد له عن طريق "زينة"، ويرفض اقتسام الخبيئة مع أبناء عمه، ويهاجم ونيس التاجر أيوب، فيُضرب، ويكشف مراد لونيس سر مقتل أخيه، فيذهب ونيس إلى أفندية القاهرة، ويخبر أحمد كمال بمكان الدفينة.

يستخرج أحمد كمال الخبيئة وينقلها إلى السفينة ويرحل بها، ويتابع ونيس السفينة وهو يبكي، بينما هي تبتعد على سطح الماء.

وبذا تختلف الواقعة الفيلمية عن الواقعة التاريخية كثيرا، ورغم أنه قد بات من البديهيات الفنية واستقر استقرارا أن هناك فروقا بين التناول التاريخي لحادثة ما والتناول الفني لذات الحادثة، إلا أن هذه الفروق تتأتى من خلال كونها تملأ الفجوات التاريخية، والتي لم تُذكَر بالواقعة التاريخية، أو تقدم التفاصيل عن ما ذكر بشكل عابر في النص التاريخي.

إلا أن التغيير والتعديل الذي تم في الواقعة الفيلمية كبنية قصصية لـ "المومياء"، كانت من نوع آخر، فقد كان الغرض الأساسي منها هو التدليل على وجهة النظر "الموقع" الذي يتبناه النص في طرحة، فالنص الفني (الفيلمي) يحيلنا شئنا أم أبينا إلى الواقعة "الحادثة" التاريخية، فهي إطاره وإطارنا المرجعي، التي بُني ووُجد على أساسها النص الفيلمي.

لقد تم إسقاط شخصية "إميل برجوش" الأمين المساعد لمتحف بولاق من البنية القصصية للواقعة الفيلمية، رغم أنه هو من قام بإخراج الخبيئة، إلا أن إخراجه من الواقعة الفيلمية كان يهدف إلى أن يكون مكتشف المقبرة والخبيئة "مصريا" هو أحمد أفندي كمال، وليس مجرد مساعد في الاكتشاف، و"أحمد كمال" هو ممثل المثقفين المصريين، لا كمجرد دارس للفرعونيات، وإنما كشخص مهموم بهذه الحضارة، بكيفية بعث ثقافتها والانتماء إليها، لذا أصبح هو المسئول الأول عن البعثة الأثرية، وأيضا عن العودة بهذا الاكتشاف الضخم الذي يزيح الستار عن أسرار تلك الحضارة المدفونة والمختفية، وكذلك هو واحد من أبناء الوادي الذي يرغب في الحفاظ على آثاره من التسرب للخارج، ففي المقطع (٢) يكمل قراءة البردية التي يتلوها ماسبيرو، بل هو من يتطوع إلى الذهاب إلى طيبة (الأقصر) صيفا، وهو بالمقطع (١٢) الذي يحفظ تاريخ بلده جيدا حينما يتكلم مع الضابط "بدوي بك" عن عظمة التاريخ الفرعوني، وعظمة الفراعين المصريين القدماء، وهو أيضا من يعرف لغة الأجداد، ففي المقطع (٢٢) عندما يدخل أحمد كمال إلى المقبرة ويرى النقوش الهيروغليفية يبدأ في قراءتها، أي أنه يعلم لسان هذه الحضارة. لذا فإن وجود شخصية (إميل برجوش)

كان سيقلل من الدور "المصري" المتجسد في شخصية "أحمد كمال" الذي يمثل الامتداد لأبناء – أحفاد – تلك الحضارة الساعين للكشف عن جوانبها الغامضة والخفية.

أما شخصية "ونيس" الفيلمية، التي تمثل في الواقع شخصية "محمد عبد الرسول"، فقد تم استبعاد واقعة تقاضيه ٥٠٠ جنيه في عام ١٨٨١ كمقابل للكشف عن سر الخبيئة ومكانها، وذلك لأسباب تتعلق أيضا بالتصور الفرعوني للحضارة المصرية، والتي ينظر إليها على أنها حضارة "ممتصة" لكل الوافدين، "مذيبة" لهم داخل نسيجها. وهذا التصور الخاص بها يتم التأكيد عليه عبر كتابات "جماعة الفرعونية" من خلال المقولة بأن مصر قد استوعبت كل الغزاة وكل من استقر بها، ولو قُدِّمت واقعة تقاضي "ونيس" للمال في النص الفيلمي، فإن الشخصية – ونيس – ستفقد وجودها "كعلامة" للشخصية القلقة المتسائلة، المهمومة، التي تشعر بالتواصل مع هذه الحضارة، وبكونها أيضا شخصية تبحث عن الحقيقة، وبالتالي لن يكون لمراحل التغير فيها أي معنى، "والقصة قصة لأنها تروي لنا عملية تغير. ووضع الإنسان يتغير. أو هو نفسه يتغير بطريقة ما. أو فهمنا له يتغير"[1] ، فـ "ونيس" ينظر إلى تماثيل المعابد التي نشأ بينها على أنها رفقة طفولته، كما يذكر في المقطع (١٠) عندما يلتقي بالغريب (كانوا رفاق طفولتنا، كنا نختبئ بينهم، أنا وأخي)، لذا فهو يعاني من وجهة نظر قبيلته في أجيالها الأكبر – العم، القريب – تجاه هؤلاء الموتى الذين يشعر هو نحوهم بالانتماء، بل إن منزله – منزل أبيه – هو جزء من معابدهم وقبورهم، لذا فإنه عندما يتراجع عن سلوك قبيلته، ويقرر الكشف عن مكان الخبيئة فهو يكشف عنها كواجب أخلاقي.

"فالشخصيات في القصة" تشبه" الأناس الحقيقيين. ولكنها لا تشبههم كذلك"[2] ، لذا فإن ظهوره بمظهر من يتقاضى المال في سبيل الكشف عن الخبيئة سيسقط الكثير من قيمة الشخصية "الفيلمية"، كشخصية يتم تغيرها وتحولها، بل وسيسقط أيضا مفهوم الاندماج والذوبان وسط الكيان المصري.

البنية القصصية للنص تعتمد على تقديم البناء الخاص بالرؤية "للجماعة الفرعونية" تجاه المحيط الخاص بالوافدين عليها، ويأخذ موقفا واضحا ومحددا في "بنيته" تجاههم منذ البداية الأولى للنص، فمحور الصراع يدور حول وداخل قبيلة "الحربات"، فهي التي يعرف جيلها الأكبر سر ومكان الخبيئة، وهي أيضا من يرفض بعض أبنائها بيع الموتى.

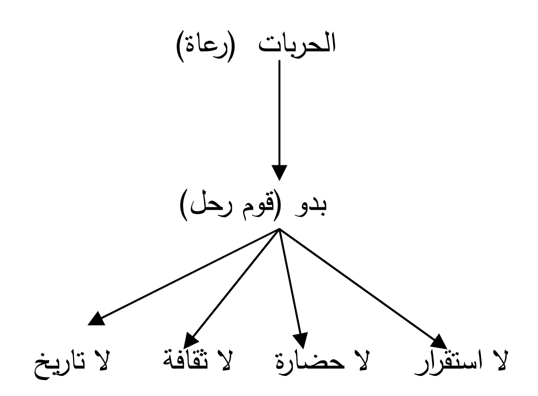
[1] – روبرت شولز، عناصر القصة، ص ٣٠.
[2] – المرجع السابق، ص ٣٣.

قبيلة الحربات يقدمها النص الفيلمي بدون أسماء لمعظم أفرادها – بغض النظر عن الأسماء الحقيقية في الواقعة التاريخية – فلم يقدم النص إلا اسمين لشخصيتين فقط منها، الأول هو الشيخ "سليم" زعيم القبيلة المتوفَّى، والثاني هو لابنه "ونيس"، أما باقي الأفراد فهم بلا أسماء، وإنما يُقدَّمون من خلال صفاتهم أو صلات قرابتهم بالنسبة لـ "ونيس" مثل "العم"، "القريب"، "أبناء العم"، "سيدة الدار" – الأم – "الشقيق". لقد قدمت هذه الشخصيات حتى على محتوى الأسماء والعناوين في النص الفيلمي بنفس الصفات، وبالتقابل مع المقطع (٢) من النص والذي يتحدث فيه "ماسبيرو" عن أن ضياع الاسم يساوي ضياع الشخصية، لذا فإن تجهيل النص لأسماء الشخصيات هو تقديم لشخصيات بلا أسماء، بلا هوية، بلا وجود حقيقي؛ لأن وجودها وقتي وزائل.

الاسم ← وجود

غياب الاسم ← فناء

ولأن النص ينظر إلى قبيلة الحربات من خلال منظور محدد، يتكشف عبر الأسئلة التي تدور حولها، وبالتالي تتكشف أبعادها عبر الإجابات التي تتوالى عنها. فبالمقطع (١٢) يتساءل "أحمد كمال" عنهم في حواره مع الضابط "البدوي بك"، وتكون الإجابة: (بعض الرعاة الذين يرجع تاريخهم إلى خمسة قرون ... لا علاقة لهم بأهل الوادي) وهذا الرد قد حدد تصنيف هذه القبيلة وعلاقتها بالمكان.



فالنص ينفي وجودهم المستقر بهذا المكان، إلا منذ خمسة قرون، ولكن لم يحدث أي تغير لهم؛ لأنهم يشكلون بنية ثقافية واجتماعية منغلقة، حيث لا علاقة لهم بأهل الوادي، فهم أغراب. إن النص يضعهم في حالة بداوة، والتي تتقابل مع التحضر، الذي هو أحد صفات أهل الوادي (الزراع).

الزراع   الرعاة

(أهل الوادي) ←——→ (الحريات)

الحضارة   البداوة

وعلاقة التضاد تلك بين البداوة والتحضر، أو بين الرعاة والزراع، هي إحدى المقولات الأساسية في تكوين مفاهيم جماعة الانتماء الفرعوني، حيث إن نمط البداوة هو نمط يعبر عن هامشيته التاريخية والحضارية، "ولربما كان الأهم، فيما يتعلق بهذه النمطية هو الميل غير الواعي إلى حد كبير للمساواة بين عرب الصحراء الرُّحَّل وبين العرب ككل، وهي مطابقة جعلت المصريين مع نهاية الثلاثينيات يستخدمون كلمة "عرب" بمعنى البدوي غير المتحضر"[1].

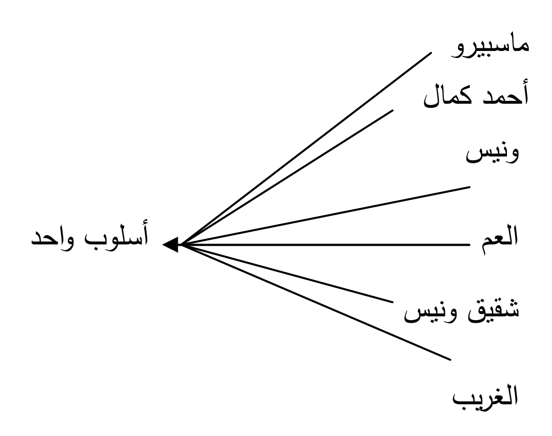
و"الحريات" هم رعاة بدو، لا يمثلون قيمة حضارية فاعلة، فهم كيان انعزالي، طفيلي يحيا أساسا على نهب تراث أهل الوادي وحضارته، ولا عيش لهم إلا بهذا، فاستقرارهم ليس بغرض البناء، "فقد شاع الحديث عن افتقار العرب للوعي التاريخي، فهم جماعة من البدو الرُّحَّل في الزمن، لا إحساس عندهم بالصلة بين العهود المتميزة، ذات الأحداث أو الإنجازات التاريخية المشتركة"[2]، وهذا ما يتم التأكيد عليه وإظهاره في المقطع (٧) من النص الفيلمي، عندما يحتد "القريب" على شقيق ونيس لرفضه إيصال العين الذهبية إلى أيوب التاجر بقوله: (هؤلاء الذين تسميهم الموتى ليسوا إلا رمادا أو خشبا من آلاف السنين، لا أحد يعرف لهم آباء أو أبناء).

[1] – جانكوفسكي، أ. جرشوفي، هوية مصر بين العرب والإسلام، ص ١٤٨.
[2] – المرجع السابق، ص ١٥٢.

وهذا الرأي يحدد منظور رؤية الجيل الأكبر من "الحريات" تجاه التاريخ القديم وعلاقتهم به، بل وعدم استيعابهم لأهميته. إلا أن الجيل الأصغر والمتمثل في "ونيس" وشقيقه، وأبناء عمومته، فهو الجيل الذي يتواصل مع تلك الحضارة التي نشأ في أحضانها، ويتماس معها، وهو الجيل الذي يرفض بيع الموتى، بل ويرفض مهاجمة موكب الموتى في نهاية النص، بل ويواجه العم من قبل أحد أبنائه في المقطع (٢٢) (الموتى! هل هذا عيشنا؟)، لذا فالنص الفيلمي يقدم "ونيس" على أنه هو النموذج لكل أبناء جيله (شقيقه، أبناء عمومته)، فهم على الرغم من انعزالهم عن أهل الوادي، إلا أنهم يشعرون بالانتماء للمكان.

خامسا . أسلوبية الحوار

حتى على مستوى الحوار نجد أنه لا توجد أية أصوات مختلفة داخل النص، فكل الشخصيات تتكلم بأسلوب واحد، سواء أكانت من الشخصيات الرئيسية أو الفرعية أو حتى الهامشية.



فلا توجد أية فروق بين ما يتكلم به أحمد كمال (ممثل أفندية القاهرة)، وبين ما يتكلم به "ونيس" ابن قبيلة الحربات الجبلية، ولا توجد أية اختلافات في طرق التعبير أو الأداء الصوتي، فالحوار قد كُتب من منظور أحادي غير متعدد، فضلا عن كونه لا يمثل شخصية المتكلم، على الرغم من أن كلام الشخصية معبر عنها على حد قول باختين: "المتكلم ... منتج أيديولوجيا وكلماته هي عينة أيديولوجية (Ideologeme)"[1]. فلغة الحوار هي كلام الشخصية، وهي أيضا ما تعبر عنها، وعن طبيعة حياتها، تعليمها، ثقافتها، انتمائها، أي تكشف عن عالم ورؤى تلك الشخصية المتحدثة، "فهذا البطل يعيش ويتصرف داخل عالمه الأيديولوجي الخاص به ... وله مفهومه الخاص به للعالم مجسدا في كلامه وأفعاله"[2]، إلا أن نص "المومياء" قدم كل الشخصيات – عبر حوارها الذي تتلفظ به – كما لو أنهم ترديد لشخص واحد، وهو منتج النص، فالحوار لا يكشف عن اختلاف رؤى وتصورات كل شخصية، فشخصية "ونيس" تتكلم مثل "أحمد كمال"، مثل شخصية "الغريب"، مثل "العم"، على الرغم من الفروق بين تلك الشخصيات، إلا أن مستوى التعبير لديهم يكاد يكون متساويا.

ويعود هذا كله إلى اتخاذ النص لمفهوم "الأسلبة" Stylisation، "ولذلك نجد أن شادي عبد السلام في "المومياء" تعامل مع الممثلين كدُمَى كبيرة أو أشكال من الصلصال أخضعها للأسلبة البصرية والصوتية بدقة وصرامة شديدة، ويعمل على أن يبقى ممثلوه على خط صوتي Vocol line ثابت ومحدد سلفا، فنجدهم يلقون الكلمات على نحو أكثر إحكاما ودقة كما في التلاوة المسرحية Recitativo.."[3]، وهذه الأسلبة هي التي فرضت على جميع شخصيات النص أن تتكلم بلسان وأسلوب واحد، كما نرى في بعض المقاطع الحوارية:

العم: ما أنتم إلا حبات رمل في جوف هذا الجبل.

شقيق ونيس: ما تسميه عيشنا أشعر به سما في جسدي.. هذا عيش الضباع.

ونيس: أطلعتني على مصير مظلم.. صحراء عليَّ أن أسيرها وحدي.. خائفا من المشاعر والذكرى.

الغريب: رجال يسيرون إلى لا مكان، وسفن ترحل إلى لا مكان.

بدوي بك: أمر عليهم فأجد قبورهم خالية ومظلمة.. ككهوف في بطن الجبل.

١ – ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص ١٠٢.
٢ – المرجع السابق، ص١٠٣.
٣ – يحيى عزمي، المومياء والنحت في الزمن، ص ٢١٠.

أحمد كمال: كجراح غائرة في بطن الجبل، وهناك على طول الوادي أطلال معابدهم الجنائزية.

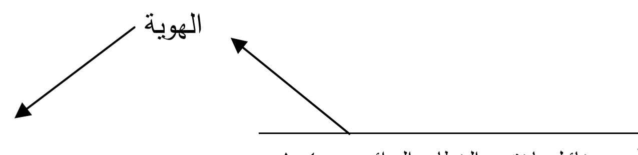
إن هذا الأسلوب والصبغة الموحدة لـ "كلام" كل الشخصيات، لا يكشف لنا شيئا عن أبعاد تلك الشخصيات أو عوالمها، فكما يذكر باختين في هذا الصدد: "إنه من غير الممكن أن نشخص العالم الأيديولوجي لدى الآخر بطريقة ملائمة، بدون أن نعطيه صداه، وبدون أن نكتشف كلامه هو، ذلك أن هذا الكلام ... يمكنه وحده أن يكيف حقيقة مع تشخيص لعالمه الأيديولوجي الأصيل"[1].

فالنص لا يقدم شخصيات بقدر ما يقدم صوتا واحدا يلف هذه الشخصيات جميعا، وقد أسلبها ودمغها بأسلوبه هو، وكان هذا متعمدا ومقصودا، في أن لا يقدم لأية شخصية وجودا حقيقيا متميزا بقدر ما يقدم نوعا من التوحد في الرؤى والتصورات، فالكل قد تم استدماجه داخل كيان هذه الحضارة المصرية التي لا يمكن الفكاك من تأثيرها عليهم جميعا، حتى لو اختلفت مشاربهم، طرق معيشتهم، تعليمهم، فهناك ثقافة واحدة تجمعهم.

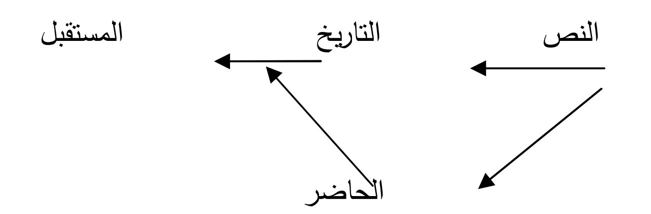
لقد تم الالتجاء كان للغة العربية الفصحى، التي تقف على طرف النقيض من الدعوة للفرعونية! كما أن استخدام أية لهجة أخرى كان كفيلاً بتسطيح الحوار الفيلمي، فضلا عن أن استخدام هذه اللهجة (الفصحى) هو مكتسب من طبيعة الاستخدام التاريخي لها في الأفلام التاريخية السابقة على هذا الفيلم، فهي تكسب العمل الفني بعداً تاريخياً، وإن كانت تتناقض مع دعوته الفكرية.

إن النص يتحرك عبر فضائه وزمنه من أجل أن يتكشف عبر مكوناته وعناصره المعنى المنشود ودلالته، وإذ نحن بصدد النص الفيلمي "المومياء" فإننا أمام نص مركب، يعتمد على الإزاحة والإحالة نحو مستويات ومرجعيات خارجية.

سادسا . أسلوبية السرد السينمائي



١ – ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص١٠٤.



فالنص يعتمد على إعادة تشغيل مكونات الحضارة الفرعونية، بل ويجعلها فاعلة بشكل لا يقبل الإغفال عند قراءته، إذ إن استنطاق النص – أي نص – هي عملية تعتمد على مستويين: أولهما تفكيك النص، وثانيهما إعادة تركيب النص وفق الرؤى الكشفية التي تجلت من عملية التفكيك (التحليل)، إلا أننا لا يمكن أن نقرأ النص إلا عبر الإحالات والإزاحات التي يحيلنا إليها، حيث إنه لا يمكن الحديث عن نص ما إلا إذا أعدناه بكامله مرة أخرى، لذا كان لابد من الالتجاء إلى تلك الإحالات حيث "إن أيديولوجية المؤلف إذن هي الأيديولوجية العامة كما عيشت واشتغل عليها ومثلت من قبل وجهة نظر معينة محتمة داخلها"[١].

عندما نتطرق إلى السرد الفيلمي، فإننا أساسا نتعرض لمصطلح السرد Narrative الذي "... هو دراسة القص واستنباط الأسس الذي يقوم عليها وما يتعلق بذلك من نظم تحكم إنتاجه وتلقيه" [٢]، وبذا فإن دراسة السرد تتعلق بكيفية القصص، وماهية آلياته التي تسببت في وجوده بهذه الكيفية، وأيضا تلقيه على هذا النحو، إلا أن السرد قد ارتبط بداية بالحكاية الشفهية وأيضا بالرواية، إلا أنه لم يعد قاصرا عليهما، حيث "لا يتوقف علم السرد على النصوص الأدبية التي تقوم على عنصر القص بمفهومة التقليدي، وإنما يتعدى ذلك إلى أنواع أخرى تتضمن السرد بأشكال مختلفة، مثل: الأعمال الفنية من لوحات، وأفلام سينمائية، وإيماءات، وصور متحركة، وكذلك الإعلانات أو الدعايات وغير ذلك"[٣]، فمفهوم "السردية" امتد واتسع ليشمل كل الأنواع الفنية التي تتضمن "قصا" بشكل ما، أي قدرتها على أن تحكي قصة ما، ولكن بطريقتها – أسلوبها – الخاص بنوعها، إذ "تتكون الحكاية ... من مجموعة من الأحداث التي تقع أو التي يقوم بها أشخاص تربط فيما بينهم علاقات وتحفزهم حوافز تدفعهم إلى فعل ما يفعلون"[٤]. فدائما هناك شيء ما يحدث لمجموعة من

١ – تيري إيجلتون، النقد والأيديولوجية، ص٧٦.
٢ – د. ميجان الرويلي، د. سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص١٠٣.
٣ – نفسه، ص١٠٣.
٤ – يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، ص٢٨.

الأشخاص – أو لشخص مفرد – نريد إخبار الآخرين به، وعملية "تشكل" السرد إنما تنشأ عبر العلاقة بين الأحداث والأشخاص والأماكن والزمن، في تتابعية، "على أن هذه الأحداث التي تقع، أو التي يقوم بها أشخاص ... إنما هي أحداث أو أفعال، تتوالى في السياق السردي تبعا لمنطق خاص بها يجعل وقوع بعضها مترتبا على وقوع البعض الآخر"[١]، فالأحداث تنشأ في علاقتها بالأشخاص وأفعالهم، التي تؤدي إلى وجود السياق السردي المنظم للقص، ولا يوجد إلا عبر هذه الشبكة المولدة لتلك العلاقات، "ويقوم المختص بالسرد باستخراج تلك الحكايات ليكتشف ما تقوم عليه من عناصر وما ينتظم تلك العناصر من أنظمة"[٢]، فاكتشاف جوهرية السرد، يعتمد على فهم العناصر المكونة للبنية السردية للنص، وبذا يمكن الكشف عن كيفية تنظيمها السياقي الذي تتحرك به داخل النص.

وعلى الرغم من كون النص السينمائي (الفيلم)، هو عملاً سردياً، فإن طبيعته السردية تختلف عن طبيعة السرد الروائي، وتتشابه في الوقت ذاته، تتشابه من حيث كونها تتعلق بأشخاص وأحداث وأماكن وزمان ووجهات النظر، وذلك لأن "السينما بطبيعتها هي قصة وسرد"[٣]، فالسينما تقدم لنا قصة ولكن عبر آليتها الخاصة بها، حيث إن "السينما في جوهرها تركيب لاتجاهين سرديين: الأول صوري (وهو الرسم المتحرك) والثاني كلمي، فالكلمة ليست بأي حال سمة خيارية إضافية في القص السينمائي، بل هي مكون إلزامي له ..."[٤]، فالسينما تعتمد في سرديتها على الصورة والكلمة، أي أن العنصرين السابقين هما مكونا السرد السينمائي في أبسط أشكاله، إلا أن الكلمة، وعلى الرغم من كونها تدخل تحت مفهوم اللسان، فإنها ايضاً عنصر "أيقوني" لا يمكن إغفال دوره في تفعيل السرد الفيلمي، حيث إن "الكلام الصوتي غير المثبت كتابيا، بإمكانه هو الآخر أن ينطبع "بالأيقونية" خصوصا عندما تسند إليه وظيفة المصاحبة الموسيقية لنص من الصور (نص مرئي)"[٥]، وعلى الرغم من كون السينما سردا، فإن طابعها السردي لا يتحقق إلا من خلال بنائها السمعي البصري كمتحقق "أيقوني"، وهذا ما يميزها عن الفنون السردية الأخرى، حيث يتحقق السرد من داخل الصورة، وأفعال الشخوص داخلها، ومن حركية وتتابعية اللقطات، حيث إن مفهوم التتالي هذا يرتبط بالزمن، ومن الزمن ومروره ينشأ السرد، "ويمكننا القول بأن هناك نوعين من الزمن في كل قصة مروية: فمن ناحية هناك تعاقب متقطع مفتوح ولا نهائي نظريا، وهو سلسلة من الأحداث (لأننا نستطيع دائما طرح السؤال التالي: ثم ماذا ؟

١ – المرجع السابق، ص٢٨.
٢ – د. ميجان الرويلي، د. سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص١٠٤.
٣ – يوري لوتمان، مدخل إلى سيميائية الفيلم، ص٥٣.
٤ – المرجع السابق، ص٥٥.
٥ – نفسه، ص٥٧.

ثم ماذا ؟) ومن ناحية أخرى، تقدم القصة المروية جانبا زمنيا آخر يتسم بالتكامل والنضج والاختتام الذي تدين له القصة بحصولها منه على صياغة تصويرية معينة Configuratian. بهذا المعنى يكون تأليف القصة من الوجهة الزمنية، استخراج صياغة تصويرية من تعاقب ما"[1]، فالزمن يمثل في البناء الحكائي مفصلة أساسية، حيث إنه يمثل نوعين من الزمن، زمن متقطع، وهو يشمل الوحدات – الأحداث – الحكائية المتعاقبة كوحدات صغرى، والزمن الثاني هو زمن متصل، وهو الذي يشمل البنية الحكائية الكبرى التي تشمل النص بأكمله، والتي تتجمع الوحدات الصغرى داخله في سياق ذي دلالة ومعنى.

أ . البنية السردية لنص فيلم "المومياء"

عند التعرض للبنية السردية لفيلم "المومياء" لابد أن نلحظ أن البناء السردي قد اتخذ منحى تراثيا في تكوين بنيته السردية، إلا أن مكونات النص الفيلمي وإن كان قد تم استلهامها من التراثية الفرعونية، وإن كانت هذه الاستلهامية التطبيقية ليست في كليتها تعتمد على التراث الاعتقادي للنص، إنما هي محاولة لتفعيل هذا التصور في الشكل الفيلمي، "وظاهرة التراثية هي المفتاح لتشغيل النماذج السردية، وبالتالي لتحديد هويتها. ولا شك أن تشكيل تراث ما يعتمد على تفاعل عاملين، هما المبتكر Annovation والراسب Sedimentation"[2] ، فالعلاقة ما بين الراسب التراثي . التاريخي والاعتقادي . وبين النص الفيلمي، كفعل ابتكاري، هي المحاولة الأساسية لتفعيل الأول، إلا أن العلاقة التراثية هنا لا تنصب على مجرد تراث السرد الفيلمي فقط، بل أنها تنسحب على التراث الأيديولوجي والتصوري، الذي يتحرك نحوه البناء الفيلمي، أي أن البناء السردي سيبدأ في التلازم مع النصوص السابقة عليه وجودا وزمنا، لذا فإن استخدامها في بنية النص الفيلمي "يكون" محورا مركزيا في محاولة لإيجاد الشكل الفيلمي النابع من التصور الأيديولوجي الفرعوني، المعتقد من قبل صانعي النص.

تتحدد وتتضح معالم النص السردية عبر نقطتي وجوده، واللتين تتمثلان في نقطة البدء، ونقطة الانتهاء، فهما بمثابة قوسَي الزمن النصي اللذين يحويانه داخلهما، والذي لا يمكن للنص الخروج عنهما كوجود متحقق، كزمن للحكي والقص، فعبرهما تقدم الأحداث الشخصيات، الأفعال، الفضاءات، الأماكن، الزمان.

[1] – بول ريكور، الحياة بحثا عن السرد، (في)، الوجود والزمان والسرد، ص٤١، ٤٢.
[2] – المرجع السابق، ص٤٥.

فالحركة بالنص ذات اتجاهية محددة سلفا، تبدأ من نقطة وتنتهي عند نقطة أخرى، فالسرد والقص يتمان عبر هاتين النقطتين الزمنيتين، "انظر إلى البدايات والنهايات. فالحركة في القصة على الدوام من وإلى. والإمساك بالبدء والانتهاء سيؤدي إلى فهم الاتجاه المتخذ للحدوث من البداية إلى النهاية"[1].

ونص "المومياء" يبدأ في المقطع (١) بلقطة قناع فرعوني مهشم، مكتوب عليها جزء من كتاب الموتى، يتعلق بالبعث، واللقطة الأخيرة منه بالمقطع (٢٣) هي لقطة بعيدة للسفينة وهي تحمل المومياوات، وتسير على سطح مياه النيل، ثم "تثبت" اللقطة ويظهر عليها كتابة تقطع بأن البعث قد تم، :"لقد نوديت باسمك".

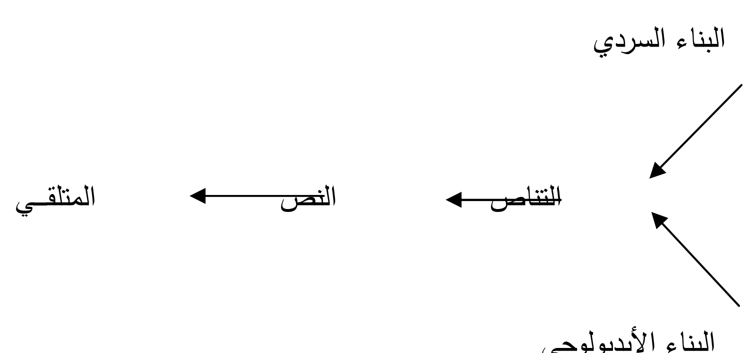
إن هذا الاستخدام للمقاطع الكتابية وكذلك صورة القناع الفرعوني، ما هو إلا استخدام لنصوص أو أجزاء من تلك النصوص التي تسبق النص الفيلمي، والتي هي بهذه الكيفية تتداخل مع النص في بنيته ولحمته التكوينية، وهي ما تم الاصطلاح على تسميته بـ "التناص".

ب . التناص (Intextuality) كبنية سردية بالنص الفيلمي

وإذ نتطرق إلى "التناص" في نص فيلم "المومياء"، فإننا نتطرق إليه لكونه يمثل مفصلة جوهرية، وبالتالي لا يمكن إغفال دور التناص الفاعل في تكوين وإنتاج الدلالة الفيلمية للنص، في كليته، أو في مكوناته.

ولكون "المومياء" نصاً فيلمياً، فإننا يجب أن نستخرج من الصورة والصوت، ما يحويانه من دلالات وعلامات، تقودنا إلى فهم الدلالات الأعمق للنص كبنية كلية، ولذا لا يمكن التعامل من الصورة الفيلمية على مجرد المستوى السطحي لها، بمعنى كونها لا تتعدى مجرد صورتها – تحققها المادي – البصرية، "وعلى هذا الأساس، فإن التعبير عن الصورة، بمفردات الواقع المشخص، وبإرجاعها إلى واحدة فقط، من بين دلالاتها المتعددة، هو أشد سوءا من بتر الصورة، ومن تقطيعها إلى أشلاء. إن لفي هذه الأجزاء إبادتها، والغاءها كأداة للمعرفة"[2]، لذلك لا يمكننا حذف أو استبعاد الإمكانية التي ينتجها لنا "التناص" كأحد المفاهيم والمفاتيح الدالة للنص الفيلمي "المومياء"، والذي من خلاله يمكننا فهم البناء السردي له.

[1] – روبرت شولز، عناصر القصة، ص٣١.
[2] – ميرسيا إلياد. صور ورموز، ص١٦.



فالبناء الأيديولوجي يتلاحم مع البناء السردي ويشكلان معا نوعا من الاندماج، في محاولة لتمثل بنية التراث (الاعتقادي) الفرعوني عبر النص الفيلمي، في محاولة لتجسيد ذلك التراث بشكل فيلمي، وإن كان هذا التمثيل – التناص – ليس مجرد محاولة للفرض بشكل قسري على النص في إجماله، وإنما كان يتم عبر مفصلات أساسية، تتواءم مع إمكانية استخدامها داخل المنظومة النصية للفيلم، "فكل عمل هو إنتاج أصيل، وكينونة جديدة في عالم الخطاب. لكن العكس لا يقل صدقا، إذ يظل الابتكار تحكمه القواعد، لأن عمل الخيال لا يأتي من فراغ. فهو يرتبط بطريقة أو بأخرى بالنماذج التي يوفرها التراث، غير أن بوسعه الدخول في علاقة متغيرة من هذه النماذج"[1] ، فإنتاج النص يستلزم أن يتفاعل مع النصوص الأخرى سواء أكانت "فيلمية" أو "لا فيلمية"، "سردية" أو "لا سردية"، إلا انه في الوقت ذاته يظل محتفظا بشخصيته وطابعه الخاص به، على الرغم من تكونه وتأسسه على نماذج تسبقه وجودا وزمنا، وبسبب طبيعة التداخل النصي "التناص"، للفيلم مع النصوص السابقة عليه، يلزم أن نحدد مفهوم "التناص" الاصطلاحي فهو عبارة عن:

"– فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة.

– ممتص لها يجعلها من عندياته وبتصييرها منسجمة مع فضاء بنائه ومع مقاصده.

– محول لها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقصة خصائصها ودلالتها أو بهدف تعضديها"[2].

[1] – بول ريكور، الحياة بحثا عن السرد، ص٤٥.
[2] – محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص١٢١.

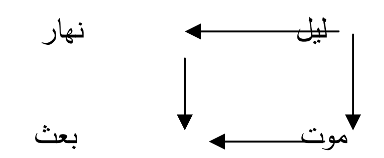
إلا أن عملية التناص تلك تشمل في الوقت ذاته أسلوبا في تكونها داخل النص، حيث إن إدراجها داخل بنيته لابد أن تخضع لطبيعة النص "المنتج"، وأن تتناغم وتتجانس ضمنه. وعند تحديد الحيز الزمني الكلي لنص فيلم "المومياء" وهو ما يمثل زمن الأحداث من البداية وحتى النهاية، سنجد أنه يمثل في مجمله دورة زمنية ليوم واحد، أي لا تتجاوز ٢٤ ساعة، باستثناء المقطع (١)، (٢) من النص، حيث إن الدورة الزمنية تبدأ في طيبة – الأقصر – بل وترتبط بها حتى النهاية، فما قبلها هو خارج الدورة الزمنية؛ لأنه لا يتعلق بالمكان الذي تجرى فيه الأحداث، فمن المقطع (٣) الذي يقدم مراسم دفن "سليم" زعيم الحربات وحتى المقطع (٢٣) والذي ينتهي برحيل سفينة "المنشية"، وعلى متنها توابيت الفراعين، فما بين هذين المقطعين تتحرك الأحداث والشخصيات في دورة يوم واحد، تتحرك من غروب شمس يوم إلى شروق شمس يوم جديد. هذه الدورة الزمنية تتمثل دورة قرص الشمس، فهي ترتبط بالدورة الزمنية لليل والنهار في المعتقد الفرعوني القديم.

ليل ←——— نهار

غروب ←——— شروق

ومن هذا المنطلق كان النص يحاول استدماج ذلك المفهوم الفرعوني لدورة "الشمس" وأثرها في حياة المصريين القدماء من حيث تعلقها لديهم بعمليات الموت والبعث، فقد "... استمرت طقوس عبادة الشمس تؤثر في احتفالات الدفن ومعتقدات الحياة الثانية، وصورة عالم الليل"[1] ، فالعلاقة ما بين غياب الشمس وقدوم الليل لدى المصريين القدماء كانت تعني على المستوى الأسطوري (المعتقدي)، دورة الموت والحياة في شكلها الأوسع. وقد وضع المصريون القدماء تصورهم هذا عن تقسيم "اليوم" إلى مرحلتين، تعبران عن هذه الدورة اليومية، وذلك في علاقتها مع "رع" الذي يعبر عن الدورة النهارية، فهو قرص الشمس، "بعد ذلك يركب رع سفينته التي تبحر به عبر السماء حتى المساء. بعد ذلك ينتقل من سفينة النهار إلى سفينة الليل التي تنتظر به في العالم السفلي مدة الاثنتي عشرة ساعة قبل شروقه مرة أخرى"[2]، أي أن البنية الزمنية "الكلية" للنص تبنى أساسا على مفهوم دورة الحياة والموت لدى الفراعنة ولكن بشكل معكوس.

[1] – جورج بوزنر وآخرون، معجم الحضارة المصرية، ص١٧٠.
[2] – المرجع السابق، ص١٧١.

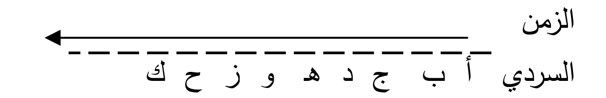


فالنص يبدأ من لحظة غياب الشمس، حين يدفن "سليم" زعيم القبيلة وحتى تبزغ الشمس في اليوم التالي وترحل السفينة بالتوابيت. فالبنية السردية الكبرى للنص، هي تلك الدورة الزمنية المعكوسة والبنيات السردية الصغرى، هي التتبع الزمني لأحداث ذلك اليوم الواحد بكافة التفاصيل البنائية له، والتي تشكل في مجملها البنية السردية الكبرى له.

ج . التمفصلات الزمنية للنص

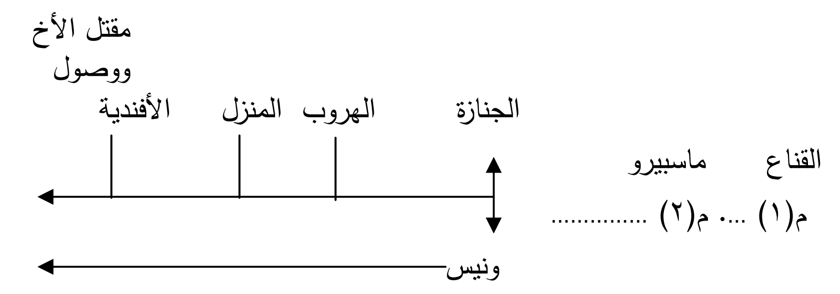
الحكاية الفيلمية حكاية متحققة في البعد الزمني "للحاضر"، الذي يتحرك في خط أفقي متوال من نقطة إلى أخرى، دونما أية ارتدادات زمنية للخلف أو استباقات زمنية للأمام – على مستوى البناء البصري – وهذا الأسلوب السردي يستمر حتى نهاية النص.

فالزمن السردي الذي نتعرض لتحليله وتفكيكه هو في حقيقة الأمر زمن بسيط، غير مركب، حيث إن كل حدث – فعل – هو حدث زمني تام ومنتهٍ في دورته الزمنية، ويقوم بالتسليم إلى حدث آخر، فلا وجود للتشطير الزمني، ولا يوجد أي نوع من التداخل الزمني للأحداث حتى على مستوى التوازي فيما بينها، بل ولا وجود لأي نوع من التداخل الزمني لبنيات الأحداث الدرامية.

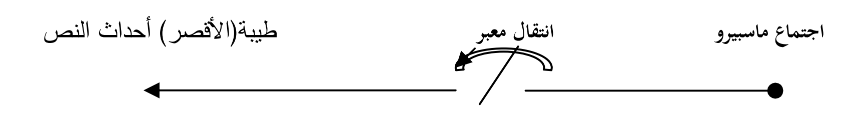


فالتناول السردي، هو تناول متتابع، ويرتبط في وجوده بشكل أساسي بالشخصية المحورية والتي هي "ونيس"، التي يتم ملاحقتها على مدار النص، فلا يوجد مقطع فيلمي، إلا ونجد "ونيس" موجودا به، فمتابعة ونيس عبر رحلة التغير والتحول الحادثة له هي التي توجد حركية السرد وتوجهها، بل وتتحكم بها، وإذا اختفى "ونيس" من بداية مقطع فإنه لابد

وأن يكون موجودا في نهايته، والعكس، فهو إما مشارك، أو مراقب، أو حتى متابع، ولا يوجد استثناء من ذلك إلا في المقطعين (١)، (٢).



فالمقطع (٢) والذي يجتمع فيه "ماسبيرو" وعلماء الآثار و"أحمد كمال"، هو في حقيقة الأمر مجرد حافز شكلي وفعلي من أجل الانتقال إلى منطقة السرد الخاصة بالقص، وهي "طيبة"، حيث يمثل هذا المقطع لحظة انتقال "صفرية"، أي اللحظة الزمنية التي ينطلق منها السرد إلى موضوعه.



فهذا المقطع ما هو إلا معبر زمني ومنطقة انتقال لما بعدها، وقد تم التأكيد على هذا عبر التدعيم الزمني الانتقالي، وكذا المكاني، فغلاف الظلمة التي تشمل المجتمعين، وتلف اجتماعهم تقدم حالة مبهمة، فلا وجود لتفاصيل المكان، فأمسى غائما، تضاريس خلفياته شبحية غامضة لا تحدد هويته، فمصدر الإضاءة هو هذا المصباح الموضوع على المنضدة الخاصة بالاجتماع، الذي لا يتعدى في إضاءته نطاق الجالسين، فالظلمة التي

تحوي المكان هي إشارة رمزية إلى أن هذا المكان ليس هو مكان الكشف، بل هناك في "طيبة" التي سينكشف فيها كل شيء، فضلا عن كونه يمثل بداية الدورة الليلية التي ستكتمل في طيبة.

ويتحرك الزمن السردي عبر تلك التصورات الموضوعة له من خلال الحركة الزمنية المشكلة للنص. ففي المقطع (٨) وهو يشمل قتل شقيق "ونيس"، وهنا نجد أن زمنية هذا المقطع لا تمثله بل تمثل حركية زمن النص، فالسرد أكبر من الحادثة – فعل القتل – فالأخ يتحرك في لقطة قريبة تتسع لتكشف عنه وهو يسير على الكثبان الرملية قاصدا شراع مركب خلف الكثبان، ولا نرى إلا الشراع الذي يظهر باللقطة كما لو كان مثبتا بالرمال، فهو دلالة على عدم الرحيل، عدم الانتقال، على البقاء الأبدي. نرى شقيق "ونيس" على سطح المركب وشخصا من قبيلة الحربات يقف على الشاطئ يراقبه، يدخل شخصان خلف شقيق "ونيس"، يمسكان به ليطعناه بسكين، ويلقيا بجثمانه في الماء، يختفي، تمرق المركب على سطح الماء، تخرج المركب من الاطار الفيلمي.

المكان في هذا المقطع هو خلفية للحدث، الذي هو العنصر الحيوي، الهام، إلا أنه على المستوى الزمني، حدث متجزئ، الأفعال المكونة له غير تامة على مستوى الصورة السينمائية، أو حتى مكملة عبر تتابع اللقطات، فلا وجود لحركة يتم إكمالها عبر لقطتين متتاليتين ورغم أن قتل الأخ هو محور هذا المقطع الفيلمي إلا أن المقطع يهتم بتقديم "حالة القتل" كمعنى لا كفعل حركي مكتمل، ولذا فتفاصيل عملية القتل لا تبرز أو تجسد إلا عبر لقطة واحدة لطعن الأخ الأكبر لونيس بسكين والتي يصاحبها مؤثر صوتي موسيقي، فالزمن مكثف، مختزل، المكان أيضا مجزأ، فهو يتكون عبر متتالية لقطات تقدم مجرد رمال شاطئ طيني يقف عليه أحد رجال القبيلة، سطح النهر، جزء من أسفل المركب التي لا نراها كاملة أبدا، فالرحلة لم ولن تتم.

المقطع لا يحيل إلى خارج حيزه الزماني والمكاني، فلا أحد يعرف ما حدث، فعملية القتل تمثل فعلا تاما ومنتهيا، غير قابل للامتداد إلا كأثر على الأحداث اللاحقة، فبعد إلقاء جثة شقيق ونيس بالنيل، تمر المركب على صفحة الماء. إن الحادث سيفجر أثره فيما سيلي من أحداث عندما يتم الكشف عنه لـ "ونيس"، "وفي المعتقدات المصرية القديمة فاض النيل من دماء "أوزوريس" الذي قتله أخوه "ست" أو من دموع "إيزيس" التي بكته، أخا وصبيا، وزوجا ووالد ابنها حورس"[1]، فمحاولة التفعيل للبعد الأسطوري هي ما أسبغ على المقطع أسلوب اللاإكمال للحركة على مستوى تتابع اللقطات، فالحدث يكتسب قوته من فعل

[1] – صفوت كمال، من أساطير الخلق والزمن، ص١٨.

الإكمال العقلي من المتلقي لها، حيث إن المعاني تأتي على مستوى من "التجريد" والرمز في كليتها، لذا فإن "تجريدية" الطرح السينمائي تتناسب مع القصدية المرجوة من المقطع الفيلمي في علاقتها مع البنية الأسطورية المستلهم منها.

د . وسائل الانتقال البصري بالنص

لقد استخدمت بالنص وسائل الانتقال البصري المغايرة لأسلوب القطع في الوصل ما بين اللقطات، في عدة مواقع داخل بنية النص السردية، وقد استخدمت في خمسة مواضع في النص الفيلمي وهي:

١– اختفاء تدريجي من المقطع (١) القناع الفرعوني، ثم ظهور تدريجي لعناوين الفيلم.

٢، ٣– اختفاء تدريجي من عناوين الفيلم، ثم ظهور تدريجي على مقطع (٢)، البردية الجنائزية واجتماع ماسبيرو مع علماء الآثار وأحمد كمال، الذي تم الانتقال بينهما "بالمزج".

٤– قطع على السواد من آخر مقطع (٤) – خبيئة الجبل – العين الذهبية على مقطع (٥) هروب ونيس.

٥– قطع على السواد من آخر مقطع (١٦) – ضرب ونيس –، ثم ظهور تدريجي على ونيس ملقى على الشاطئ.

والسؤال الذي يطرح نفسه هو لماذا تم استخدام هذه الانتقالات بهذه الكيفية؟ ولماذا في هذه المواضع بالتحديد؟ وما هي الدلالة الخاصة بها؟

١. لقطة القناع الفرعوني + الكتابة ←—— اختفاء تدريجي ←—— ظهور تدريجي لعناوين الفيلم

فالقناع كما سبق أن ذكرنا هو الإطار المرجعي لما يحيل إليه النص، على مستوى الاستهلال، إلا أنه يمثل في الوقت ذاته على المستوى الزمني البداية الآنية، والتي

يلحق بها كل ما هو آت؛ لأنه هو ما يمثل "الآن"، "بل الآن البداية هو بداية التوائم (الزمان والحركة) فلا زمان إلا من بعده، ولا حركة إلا من بعده، ولا حياة إلا من بعده. وذلك لعدم وجود ماضٍ سابق عليه وجوده، ولهذا الآن البداية هو دائما بداية لما بعده"[1]، فالقناع هو البداية التي تبدأ من عندها الأحداث الآتية بالنص، والاختفاء التدريجي ثم الظهور التدريجي الذي يصله بالعناوين، هو ما يمثل الانقطاع الزمني، الذي سيتم وصله عبر ما هو آت بالنص، فضلا عن كونه تعبيرا عن فترة النسيان لهذه الحقبة، وبالرغم من كون الاختفاء والظهور التدريجيين، في إطار العرف السينمائي المتداول لدلالتهما، فهما يعبران عن مرور فترة زمنية طويلة نسبيا – تصل لسنوات – بين ما يستخدمان للوصل بينهما، إلا أنهما هنا يستخدمان كوسيلة اتصال – وصل – وليس للانفصال فقط.

١- اختفاء تدريجي للعناوين ←——— ظهور تدريجي ←——— لبردية جنائزية فرعونية ←———
(مقطع (٢)).

الاختفاء التدريجي للعناوين يمثل عنصر ربط لا انفصال ما بين الأسماء وما بين البردية التي هي علامة ربط بين (ما قبل، وما بعد)، ربط بين ما قبل الأسماء – القناع – وما بعدها – البردية – فالقناع الفرعوني هو علامة على هذا العالم الذي سندخل إليه عبر هؤلاء الذين نرى أسماءهم، وهذا العالم سيبعث عبر البردية التي نرى صورتها، إلا أن هذا سيتم عبر مراحل زمنية متباعدة عبر عملية البحث في الفرعونيات، والبردية هي المفتتح الثاني للنص، حيث إنها تمثل الجواب لذلك السؤال الذي طرح في بداية النص، والمتجسد في لقطة القناع.

مزج
٢- لقطة (البردية الجنائزية) ←——— لقطة (اجتماع ماسبيرو).

إن استخدام "المزج" ما بين لقطة البردية الجنائزية التي تقدم مراسم التحنيط، ومفهوم البعث، ولقطة اجتماع ماسبيرو وعلماء الآثار وأحمد كمال، إنما هو استخدم ليؤكد التمازج والتلاحم بين الماضي البعيد وبين بحث هؤلاء عنه، فالمزج كوسيلة انتقال بصرية هنا هو

[1] – د. عقيل حسين عقيل، المفاهيم العلمية، ص٨٦.

أداة للربط وللتأكيد على اكتشاف هذا الماضي، والذي سيبعث فيه الحياة، ويجعله فاعلا، وليس مجرد ماض بعيد، مجهول، مهمل، غير فاعل. وباستخدام المزج تنشأ حالة ووضعية جديدة، فهو زمن متصل حيث يمثل اجتماع علماء الآثار حلقة زمنية وسطى، ما بين الزمن الماضي (الفرعوني)، وزمن الاجتماع، والزمن المستقبلي المترتب عليه وهذا الزمن الأوسط – المزج – هو على حد تعريف "ابن سينا": "هو وصل بين قبل وبعد وهو قبل ما بعده، وبعد ما قبله"[1]، فالاجتماع هو حلقة زمنية وسطى، تسترجع ما قبلها، تمهيدا للوصول إلى ما بعدها، وبذا توجد استمرارية الزمن الدال على الانتماء الفرعوني.

٣- لقطة العين الذهبية ←——— قطع على سواد (زمن قصير)←——— قطع على
هروب ونيس.

يأتي القطع على السواد بعد رؤية العين الذهبية في اللقطة الأخيرة من المقطع (٤) وهو الخاص بمكان الخبيئة بالجبل، وبعد فترة زمنية قصيرة يتم "القطع" على قمة الجبل والتي يظهر عليها "ونيس"، إن هذا القطع "على السواد – فترة زمنية سوداء – ما هو إلا نوع من التمثيل البصري لحالة الصدمة التي يتلقاها "ونيس" عند رؤيته لجثث الموتى وانتهاكها وتدنيس حرمتها، بالإضافة إلى تحديقه في العين الذهبية المنتزعة من عنق المومياء بعد أن قطعها عمه، وهذه الصدمة تتمثل في حالة من "العمى المؤقت"، والتي هي تمثيل للتصور الفرعوني عن القوى الكامنة في العين، حيث إن "... المصريين يرون في سلطان العين مظهرا يدعو للفزع بدلا من أن يستثير الجلال. ثم باتت العين رمزا للقوة المدمرة وللضوء المغشي للإبصار وللنار وللعواطف التي يمكن أن توصف بتلك الصفات، أي الحنق والغضب الجامح"[2]، ولذا فإن استخدام هذه الوسيلة البصرية الانتقالية، كان تفعيلا لتصور تراثي – فرعوني – بشكل سينمائي، للتعبير عن الحالة الانفعالية النفسية التي أصابت ونيس لدى رؤيته لتلك العين، ولما سيطرأ عليه من تغيرات مستقبلية ناتجة عما جرى.

٤- ضرب ونيس بالعصي على رأسه ←——— قطع على سواد ←——ظهور تدريجي
ونيس ملقى على الشاطئ.

[1] – المرجع السابق، ص٨٧.
[2] – رندل كلارك، الرمز والأسطورة في مصر القديمة، ص٢١٦.

تم استخدام القطع على السواد في لقطة ضرب ونيس على رأسه بالعصي في المقطع (١٦) بعد مشادته الكلامية مع "أيوب" تاجر الآثار الذي يأمر رجاله بضرب "ونيس" واستعادة العين الذهبية منه، ثم يلي القطع على السواد ظهور تدريجي على ونيس ملقى على الشاطئ. إن القطع على السواد ما هو إلا تمثيل "مادي" لحالة الإغماء التي يتعرض لها ونيس بعد ضربه بالعصي، ثم الظهور التدريجي من "السواد" في لقطة علوية نرى فيها ونيس ملقى بجانب شاطئ النهر من زاوية عمودية عليه من أعلى، إنها الفترة الزمنية التي استغرقها ونيس والتي هي كفيلة بانسحاب "أيوب" واختفائه، فضلا عن كونها دلالة على عجز ونيس وضالته بمفرده في التصدي لنهب الآثار التي يعتبرها جزءا منه، وذلك في لقطة ما قبل ضربه (التي تأتي من وجهة نظر أيوب) فنرى ونيس يحتضن العين الذهبية وتمثال الأوبتشي إلى صدره بقوة. إلا أنه لا يستطيع أن يحافظ على الخبيئة بمفرده.

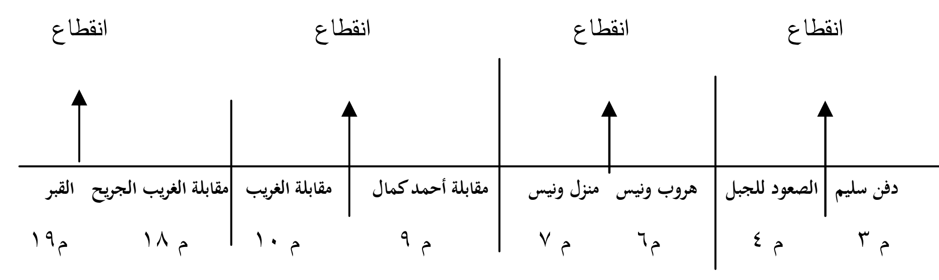
تستخدم دلالات وسائل الانتقال البصري المخالفة لأسلوب القطع في هذا النص ليست لاعتبارات سينمائية جمالية محضة، وإنما تم استخدامها أيضاً من أجل أن تكون ذات تعبير أيديولوجي عن الفكر والاعتقاد المتبني للنص، و"ليس النص طقما مجردا من الرموز، بنية هيكلية "تنفخ" الحياة في الإنتاج أو "تلمح" إليه أو "تصرح به"، أو موضوعا رثا بالياً يرتجله الإنتاج"[1]، فهذه الاستخدامات لوسائل الانتقال البصري ليست مجرد تقديم أيديولوجي ساذج للمعتقد بشكل سينمائي، وإنما هي أسلوب تفعيل له على المستوى الفيلمي، "حيث لا يستطيع الإنتاج الدرامي بكلمات أخرى أن يكون – ببساطة – إنتاجا للنص بوصفه اصطناعا ذاتي الهدف، بوصفه معرضا للحلي التي يمكن استخدامها كعقود، إنه بصورة حتمية إنتاج للنص بوصفه نتاجا – إنتاجا للنص، وعلاقته مع ما يتكلم عنه"[2]، لذا فإن استخدام النص الفيلمي "المومياء" لهذه الوسائل لم يكن مجرد عرض أيديولوجي فقط، وإنما أيضا لاعتبارات سينمائية جمالية تعبر عن الاثنين في الوقت ذاته.

هـ . الانقطاعات الزمنية بالنص

كان استخدام النص لوسائل الانتقال البصري – المغاير للقطع – في إطار دلالي ووظيفي، من أجل التعبير عن معان معينة ومحددة. فالنص على الرغم من كون أحداثه في أغلبها لا تتخطى مدار ٢٤ ساعة، إلا أن هذه الأحداث يوجد بها أربعة انقطاعات زمنية بالسرد في دورة ذلك اليوم الواحد.

[1] – تيري إيجلتون، النقد والأيديولوجية، ص٨٦.
[2] – المرجع السابق، ص٨٧.

وهذه الانقطاعات تتواجد على مدار النص، فما بين مقطع (٣) دفن سليم وبين صعود الجبل إلى مكان الخبيئة مقطع (٤) انقطاع، وما بين مقطع (٥) هروب ونيس من مغارة الخبيئة ووصوله إلى قبر أبيه، ومقطع (٧) دخول "ونيس" إلى منزل الأسرة، انقطاع ثانٍ، وما بين مقابلة "ونيس" لـ "أحمد كمال" في نهاية مقطع (٩) ومقابلة "ونيس" للغريب الذي يدخل إلى المعبد في مقطع (١٠) انقطاع ثالث، وما بين مقابلة "ونيس" للغريب وهو مجروح في المعبد بالمقطع (١٨) وبين ركوع "ونيس" أمام قبر أبيه في المقطع (١٩) حينما يصل إليه مراد انقطاع رابع.



في إطار عملية السرد الفيلمي يتم استخدام آلية الإسقاط أو الاستبعاد لبعض الأحداث من التقسيم الزمني لها. فالسرد الفيلمي – وأي سرد – لا يعتمد في وجوده على الاتباع الملزم للخطة أو التصور للزمن الواقعي (الحقيقي)، "ولاشك في أنه يمكن تفكيك الزمن داخليا إلى عناصره على اعتبار أنه علامة موقع. وكما يقبل الزمن الحقيقي (الزمن الخارجي) تقسيما خاصا، بوسعنا أن نتكهن بأن الزمن المسرود لابد أن يقبل تقسيمات من نوع خاص جدا ليست لها علاقة بخطة النص الخارجية"[1]

كانت البنية (الخطة) الزمنية للنص، هي دورة ليل/ نهار، وهي تمثل حركية الأحداث عبرها، وتشكل الانقطاعات الزمنية سالفة الذكر جزء من الخطة الأساسية للسرد الفيلمي، واستبعادها لا يعني نفيها التام من الوجود، وإنما هو حذف بغرض الاستمرارية للسرد في "منطق محدد" من حيث دفع الأحداث للتتابع بغير أن يكون هناك نوع من الإطالة، أو تقديم أحداث عديمة الأهمية، "فاستمرارية السرد تحمل كل الأحداث القصيرة، وكل حدث غير ذي أهمية وتدخلها جميعا في ملجأ من الوحدة العضوية"[2]، فالسرد يتم دفعه وتوجيهه

[1] – كانديدو بيريك جايجو، الفضاء الزمن، ص٦٢.
[2] – المرجع السابق، ص٧١.

نحو الأجزاء والأحداث الفاعلة والتي تدخل في دائرة اهتمام السرد، ودائرة ما يريد التركيز عليه.

والنص الفيلمي يهتم بالشخصية المحورية له، وهي شخصية "ونيس"، لذا فكل الأحداث ترتبط به وبحركته، وما يمكن أن ينتج من أثر لما يفعله، "وتلقَى كافة دوافع ونزوات البطل مساندة زمنية، ويتم التوصل إلى مخطط يصبح فيه أيضا كل من "التشويه" و"المرونة" ملمحا أسلوبيا، يصبحان من خصائص الحكي"[1]. فالنص يتلازم مع "ونيس"، حيث إن رحلته عبر دورة اليوم هي فترة التغير في تحول الشخصية، ولا يوجد أي شيء آخر غير قلقه وتحوله، فتاريخ الشخصية لا وجود له، وأيضا لا وجود لأي فعل إنساني خارج نطاق "الخبيئة" والتحول الذي يحدث له بعد معرفته لسرها، وهذا كله هو عالم السرد ومحوره، لذا فقد تم استبعاد كل ما يتعلق بالجوانب الحياتية الخاصة بـ "ونيس" وكافة الشخصيات الأخرى، "ولعل هذا هو السبب في أننا لا نجد أي صدى لتفاصيل الحياة اليومية في أي من مشاهد فيلم المومياء، سواء في سلوك الشخصيات أو البيئة المحيطة بهم. فنحن لا نرى الشخصيات تشرب وتأكل أو تشتري، أو تنام، أو حتى تمارس الجنس على الشاشة"[2]، فالإطار العام للشخصيات ومنها "ونيس" هو إطار مرتبط بموضوع الفيلم "الخبيئة"، وذلك في مستواه الأول، وعلى المستوى الأعمق نجد الارتباط بالهوية، لذا فإن كافة الأفعال المرتبطة بالشخصية في بعدها الإنساني لا يوجد لها موقع بالسرد، حيث لا تعرف ماذا فعل ونيس أثناء تلك الانقطاعات، ومن هنا كان حذف كل هذه المواقع (الانقطاعات) من أجل عدم تعطيل حركة واتجاه، ومقصدية السرد، حيث إنه سيتم تغطية بعض هذه الأحداث بأساليب أخرى وفي مواقع أخرى كما سيلي.

و . استخدام النص للصوت كوسيلة انتقال وكوحدة ربط

إن استخدام الصوت في النص الفيلمي المومياء، كان له عدة وظائف، ولم تكن قاصرة على وظيفة أو شكل محدد، وإنما كانت طرق الاستخدام تتعدد وتختلف تبعا لاحتياجات النص.

١ . الصوت كأداة انتقال

[1] – المرجع السابق، ص٧٠.
[2] – يحيى عزمي، المومياء والنحت في الزمن، ص٢٠٩.

إن استخدام الجمل الحوارية كوحدة رابطة بين المقاطع أمر معتاد، إلا أن استخدامه في "المومياء" كان بغرض تلاشي الانقطاع الزمني والقفز عبره إلى المقطع الآخر الذي يليه، فالمقطع (٦) وبآخر لقطة منه حينما يلجأ "ونيس" إلى قبر أبيه شاكيا من السر الذي عرفه، "ما هذا السر ... جعلتني أخشى النظر إليك يا أبي.. ما مصيري الآن"، ثم نرى في المقطع (٧) شخصا من ظهره (شقيق ونيس) يهبط درج سلم، ونسمع صوته هو الآخر: "ما هذا السر! العلم به ذنب والجهل به ذنب أكبر".

لقد تم استخدام المقطع الأول من جملة ونيس في المقطع السابق، ثم جملة شقيقه في المقطع اللاحق، وبتكرارية الجزء الأول، نشأت حالة من الاستمرارية كمعبر صوتي بين المقطعين، على الرغم من أن هناك انقطاعا زمنيا فيما بين وجود ونيس لدى قبر أبيه ليلا، ودخول أخيه إلى المنزل نهارا.

مقبرة الأب	انقطاع زمني	منزل الأسرة

جملة ونيس

مَعْبَر (وحدة ربط)

جملة شقيقه

فالجملة الحوارية هنا تمارس نوعا من الانتقال الزمني لصالح التجاور المكاني، وهذه الاختزالية هي التي تكشف "وحدة" تساؤلات "ونيس" وشقيقه، وذلك في مقابل وجهة نظر الجانب الأخر، والتي تتمثل في العم والقريب، إن التعاقبية الزمانية والمكانية عبر وحدات الربط المونتاجية توجد حالة من التكثيف والدافعية للأحداث، الغرض منها الانتقال من الثانوي إلى الجوهري.

٢ . الصوت كوظيفة استرجاعية

يخلو النص الفيلمي من أي ارتجاع زمني (عودة إلى الخلف) على مستوى الصورة، إلا أن هناك ارتجاعات زمنية تتم عبر مستوى الحوار اللفظي، وذلك في إحدى مستوياته الوظيفية، حيث إنه يمثل في الحالة تلك قطعا زمنيا للحاضر، من أجل معلومة حدثت في الماضي لها أهميتها الآنية والتي تؤثر في الحدث أو في سير الأحداث في مجملها. ففي المقطع (٧) بداخل منزل الأسرة حينما تحاور الأم أبنها الأكبر (شقيق ونيس) بعد انصراف العم والقريب، وتسأله عما إذا كان تحدث مع شقيقه "ونيس"، فيخبرها بالإيجاب. إن حوار الأم وابنها الأكبر هو استرجاع زمني لحدث تم في الماضي ولم نرَه بصريا، وهو يشير إلى محاورة تمت ما بين الأخ مع ونيس بعد هروبه من مكان الخبيئة والتجائه إلى قبر أبيه، وذلك قبل أن يعود الاثنان إلى منزل الأسرة في المقطع (٧)، أي أن هذه المحاورة ما بين الأم وابنها الأكبر تملأ الانقطاع الزمني الحادث بين المقطعين (٦) و(٧)، أي ما بين مقبرة الأب ومنزل الأسرة، وتفيد – المحاورة – في أن لقاء ما تم، وحوارا دار ما بين الشقيقين، إن هذا الاسترجاع الحواري يملأ تلك الفجوة الزمنية، ويؤكد على وحدة الاضطراب التي سادت الشقيقين، رغم أنه يستبعد وجودها المادي من الفيلم كمتحقق بصري.

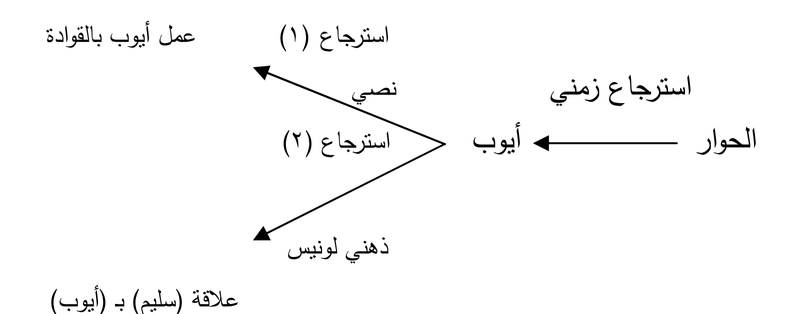
إلا أن وسيلة الاسترجاع الزمني للماضي عن طريق الحوار تختلف وظيفتها عندما تقدم في المقطع (١٤) حينما يتحدث "ونيس" مع "مراد" داخل منزله، والذي يذكر فيه مراد شخصية أيوب تاجر الآثار: "سيأتي أيوب اليوم ليأخذ العين الذهبية... لمَ لا آخذها أنا.. وإني هنا معكم دائما أخدمكم.

ونيس: خدمة وضيعة.

مراد: ربما.. ولكن أيوب هو الذي علمني.. هكذا بدأ أيوب".

الحوار يقدم ارتجاعا زمنيا، ليبين كيف بدأ أيوب عمله في هذا المكان بين قبيلة الحربات، ويشير إلى عمل "القوادة" الذي يقوم به مراد، كامتداد لما كان يفعله أيوب في الماضي.

يقدم لنا هذا الحوار مستويين من الارتجاع الزمني، أولهما يختص بكيفية بدء عمل أيوب في هذا المكان – قبل ظهور شخصية أيوب بالنص – والثاني هو علاقة "سليم" والد "ونيس" بأيوب عبر هذه الإحالة الزمنية من "مراد" إلا أنه استرجاع ذهني لـ "ونيس" بالمقابلة بين علاقة "مراد" وما يقدمه من نساء لأولاد عمه.



علاقة (سليم) بـ (أيوب)

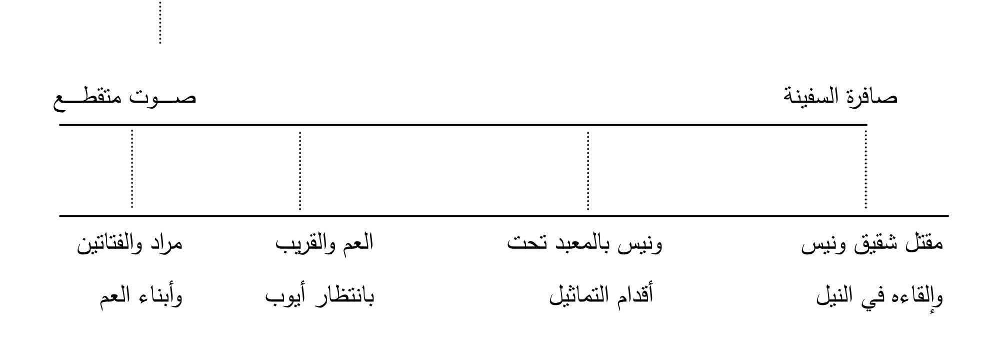
٣ . الصوت والاستباق الزمني

يلعب الصوت دوره في "الحوار"، في الاستباق الزمني "كوظيفة تنبؤية"، ترهص بما سيحدث بالمستقبل. ففي المقطع (٧) وهو الخاص بمنزل "سليم" والذي يقع فيه صدام شقيق ونيس مع العم والقريب، الذي يأتي فيه على لسان العم: "لقد شاء هو أن تعلم أنت سر الدفينة، ولو كان حيا الآن لشاء أن تحرم من حياتك"، في رده على ابن أخيه فيما كان يمكن أن يفعل أبوه لو كان حيا. وكذلك جملة العم للأم قبل انصرافه: "قدرك الله على احتمال المكتوب"، وأيضا جمله الأم لابنها الأكبر: "اغرب عن وجهي أيها التعس، إني لا أعرف اسما لك.." كل هذه الجمل الحوارية السابقة ما هي إلا إشارة إلى مقتل شقيق "ونيس"، فهي جمل اعتراسية، يرسلها النص إلى المتلقي، فالحوار يلعب دوره كاستباق زمني (تنبؤي)، وإن كانت جملة العم الأولى تحمل في شطرها الأول استرجاعا زمنيا فيما يخص أوامر الأب "سليم" بمعرفة ابنه لسر الدفينة، أما الشطر الثاني فهو يفيد إمكانية التخلص من هذا الابن، وكذلك جملة العم للأم، تفيد اتخاذ العم لقرار التخلص من ابن أخيه، وتأتي جملة الأم لتنهي الأمر بأن الابن مقضي عليه لا محالة، حينما تنزع عنه اسمه، ونزع الاسم في الحضارة الفرعونية هو نوع من القتل والإفناء للشخص، "وما من طريقة أنجح أثرا

في السياسة للأخذ بالثأر من الأعداء بعد موتهم من تشويه أسمائهم على آثارهم. وبذا نتأكد من أن الأشخاص ... أموات حقيقة"[1]، وهذا يرتبط أيضا بالمقطع (٢) من النص الفيلمي، وهو الخاص بما يذكره "ماسبيرو" عن أن الشخصية بلا اسم تهيم في عناء دائم، ولذا فإن مقتل الابن الأكبر لسليم قد تم التمهيد له والإشارة إليه عبر الجمل الحوارية كفعل مستقبلي.

٤ . الصوت كوحدة رابطة

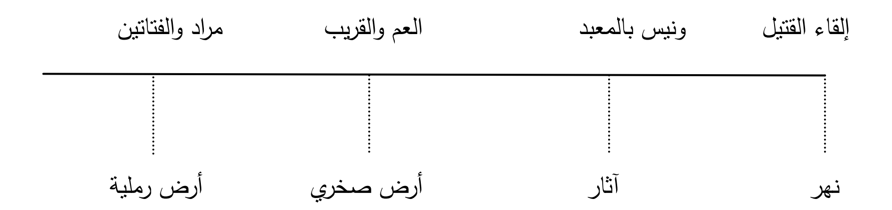
إن استخدام المؤثرات الصوتية Sound Effects، لها دلالات موحية بواقعية المكان أو الحدث، وقد استخدمت استخداما نفسيا أو دراميا، ولقد تم استخدام المؤثر الصوتي الخاص بـ "صافرة السفينة" المنشية لدى قدومها إلى الأقصر – طيبة – على عدة مستويات تعبيرية ودلالية، فقد استمر صوتها المتقطع عبر مقطعَي (٨)، (٩).



تم استخدام صوت صافرة السفينة عبر هذين المقطعين من النص، ليس مجرد تطبيق مباشر للقاعدة المونتاجية الخاصة باستمرار الصوت أثناء القطع، وإنما كان هذا الاستخدام للتعبير الدرامي في أول استخدام لها، حينما يلقَى بشقيق "ونيس" في الماء بعد قتله من المركب التي تحمله، فعلى صفحة الماء بعد اختفاء الجسد، وخروج المركب، يأتي صوت "الصافرة" كصرخة على هذا القتيل الذي لم ينعِه أحد، ولم يره أحد، حيث يأتي صوت "الصافرة" على لقطة لـ "رأس" تمثال فرعوني بلا ملامح.

[1] – جورج بوزنر وآخرين، معجم الحضارة المصرية القديمة، ص٣٣.

أما على المستوى الموضوعي المباشر، فيأتي صوت الصافرة كدلالة مباشرة على وصول "أفندية القاهرة" في غير موعدهم الذي يأتون فيه من كل عام. وعلى مستوى ثالث وهو يختص بربط كافة الأطراف المتعلقة بالخبيئة حيث يستمر الصوت من بعد مقتل الأخ الأكبر، على "ونيس" الجالس بين أقدام تمثال في المعبد الفرعوني، والذي يرفع رأسه منتبها للصوت، ويستمر على العم والقريب اللذين ينتظران قدوم "أيوب" تاجر الآثار، واللذين يندهشان لمقدم سفينة الأفندية، وعلى مراد والفتاتين اللتين أحضرهما، بل إن الصوت يلف الفضاء الذي يجمع المكونات المكانية له، ويقدم طبيعتها المتنوعة في وحدة تجمعها هذه الصافرة، التي على مستوى آخر ستجلو الحقيقية.



ز . الفضاء والبنية المكانية للنص

الفضاء النصي هو أفق النص الكلي، هو "العالم" الذي تعيش وتتحرك وتتفاعل عبره الشخصيات والأحداث، فهو "العالم" الذي يحتويهم، والذي يمثل "الكون" الذي يلف النص، فالفضاء هو مكون ثقافي، حضاري، ويتجلى عبر الأمكنة المكونة له، فالمكان جزء من الفضاء، إلا أنه ليس مكافئا أو بديلا له، فالفضاء يحال إليه عبر المكان كوحدة دالة. ومن خلال تفاعل الفضاء النصي مع الإنسان، مع الزمن، ينتج المعنى، وتنتج الدلالة.

يحمل النص الفيلمي "المومياء" فضاء "مولِّدا" للمعنى والدلالة، وقد تم هذا عبر قصدية التوجه، التي فرضت تصورا أيديولوجيا على النص، وجعلته في الوقت ذاته مشحونا بالتناص، سواء في بعده الزماني أو على مستوى البعد المكاني. إن فضاء النص هو "طيبة" كما أصطلح على تسميتها بالنص، فذلك هو الفضاء الجغرافي والتاريخي الذي يحمل المعنى، ويحمل "الأثر" و"التراث" الفرعوني المتناثر على مدار ذلك الفضاء، والذي يقدم الطبيعة الخاصة بـ "مصر" في مكوناتها الطبيعية (الصحراء – التربة الطينية – نهر النيل – المعابد القديمة – المقابر – الجبال – الأرض الصخرية) وعبر هذا الفضاء، المتكون من تعدد تلك الأمكنة المتناثرة عبر فضاء النص تتكون الصورة الكلية له.

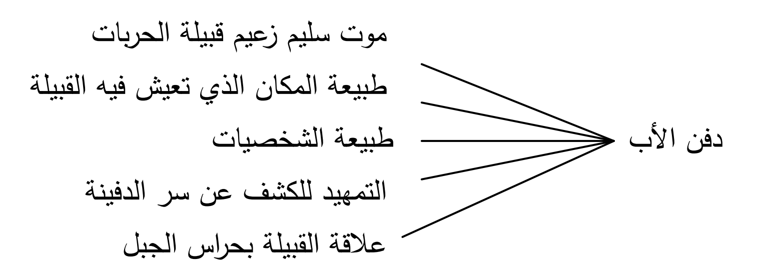
فالنص يطرح تقابلات مكانية داخله، ما كان يمكن أن تتحقق إلا عبر مفهوم الفضاء الذي يشملها ويحملها بداخله، فانقطاعات المكان وتضادها – تقابلها – هو ما يوجد الفضاء، والمكان ليس مجرد فراغ وإنما يحمل معنى ما، دلالة ما، والمكان هو مكون انتقالي داخل النص، فتعدد الأماكن وتتاليها هو إحد ضرورات السرد الفيلمي التي لا يمكن الفكاك منها إلا في بعض الحالات الخاصة – مثل أن يكون النص الفيلمي داخل مكان واحد فقط – ومن خلال وعبر تعدد الأماكن تتولد الدلالات.

١ . البنيات المكانية للنص

يتبنى النص ويشكل أساسي البنية المكانية، فالمكان مولد للدلالة، فاعل في إيجادها عبر حركية الزمن في خط أفقي متراتب، فكان هو الفاعل في الشخصيات، فالحركة وإن ارتبطت بالزمن، فإنها وعبر الصورة الفيلمية تجسد المكان، تكشف ما بداخله، تدل على المعنى المستخرج والمستنطق منه.

مقطع دفن "سليم" والد "ونيس" مقطع (٣) هو أول بنية مكانية محددة الملامح والهوية، فهو أول مكان نراه "طيبة". يبدأ هذا المقطع بلقطة بعيدة لمجموعة من المنازل الصغيرة، العشوائية، الموجودة بمنطقة سفح الجبل، نرى بعض النساء المتشحات بالسواد يقفن أمام هذه الدور، نسمع صوت نحيبهن، اللقطة السابقة تقدم وتعبر عن قبيلة "الحربات" في أول شيء نراه عنها، كما أنها – اللقطة – تحيل إلى حدث قريب وملتصق بها، وهو دفن "سليم" رأس القبيلة، وهذا الجزء الخاص بالدفن من ذات المقطع، يبدأ بلقطة علوية بعيدة، نرى من خلالها ممرا ترابيا ضيقا يتوافد من خلاله مجموعة من الرجال خلف جثمان.

المكان صخري محاط من كافة جوانبه، ولا مدخل له إلا ما نرى، والنساء يقفن على جانبي المكان في مجموعات، عبر هذا المكان تقدم شخصيات تلك المنطقة: "ونيس"، "شقيقه"، "العم"، "القريب"، "الأم"، كما أنه يقدم لنا إشارات عن الشخصيات: حزن "ونيس" وبكاءه على والده، تمرد الشقيق الأكبر الذي يلتفت نحو حركة حراس الجبل بأعلى السفح أثناء كلام العم، الذي تقدم قسوته وصرامته الشديدة عبر نظرته الرافضة والمستهجنة لالتفاتة ابن أخيه، وبتكراره لنفس الجملة الحوارية مرتين. فهذا المقطع يقدم عدة منطلقات داخل النص.



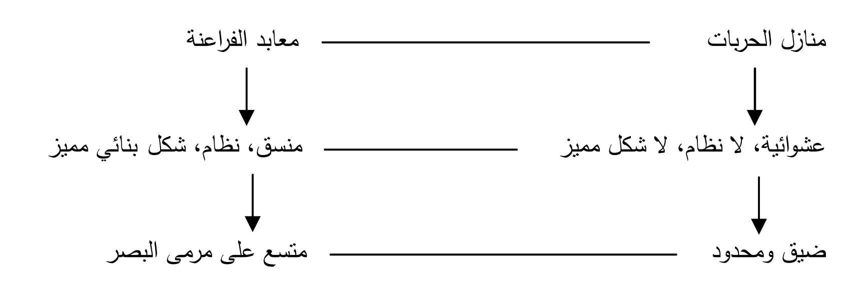
يحيل النص الفيلمي في هذا المقطع _ الذي يعتبر البداية السردية ذات المكان المحدد _ إلى استخدام المكان في علاقة "تناص" مع العادات الجنائزية لدى الفراعنة في الشكل التراثي، حيث يقدم الجزء الثاني من المقطع (٣) وهو الخاص بعملية الدفن، إعادة تمثيل للجنائز في طيبة الفرعونية التي تتكون من أربع مراحل: الأولى منها منزل الميت، والنائحات يلطمن وينادين السماء، والثانية نقل المتوفَّى عبر النيل، وتقف امرأة على كل جانب منه لتمثل دور "إيزيس" و"نفتيس"، المرحلة الثالثة السير بالمتوفَّى على الطريق الترابي المؤدي للجبانة ببطء، المرحلة الرابعة تجمع المشيعين أمام المقبرة لتبادل التعازي، تركع الزوجة بجوار التابوت وتحاول التمسك به، وتنطق بكلمة الوداع، ثم إنزال المتوفَّى للقبر[1].

فالمقطع النصي بالفيلم يقدم تمثلا لطقوس الدفن وإن كانت باختصار، حيث إنها تحدث على بعد زمني كبير، إذ تحدث في نهاية القرن التاسع عشر، لدى قبيلة رعاة وفدت منذ خمسة قرون، إلا أن تشابه الطقوس يؤكد عملية التأثير التي تحدث لدى كل الوافدين على مصر، فنحن نرى إله الفراعنة "أنوبيس" ولكن في صورته الفيلمية، حيث يوجد كشواهد للقبور في الجبانة، إلا أنه في شكل محرف، إلا أن هذا المقطع أيضا ليس مجرد تناص مع طقوس الدفن المصرية القديمة، حيث إنه يحدث تقابلات زمنية عبر استخدام المكان، فهو يمثل معكوس – مقلوب – النهاية، في المقطع (٢٢) وهو إخراج التوابيت من الجبل، فهو يوجد علاقة تضاد ما بين البداية والنهاية.

[1] – انظر جورج بوزنز وآخرون، معجم الحضارة المصرية القديمة، ص٢٢٤.

فالمقطع الأخير يبدأ في فجر اليوم التالي على الجبل، حيث كشف "ونيس" عن الخبيئة لـ "أحمد كمال"، بعدها تخرج التوابيت، تُلف في القماش الأبيض، تُحمَل على محفات يحملها أهل الوادي، تسير في موكب يصاحبها حراس الجبل، يصطف على جانبي الطريق النساء والرجال، يمر الموكب عبر الجبل وأرضه الصخرية، ثم الأرض الرملية، يمر أمام أطلال المعابد والتماثيل الفرعونية، يمر في الأرض الطينية المزروعة والمحاذية للنيل، تمثال الإله الفرعوني "أنوبيس" هو الوحيد الموضوع على محفة دون غطاء.

يقدم التقابل ما بين المقاطع المكانية إضاءة نصية، فأول تقابل هو ما بين منازل "الحريات" الصغيرة والعشوائية غير المنظمة، ضئيلة الحجم، وبين معابد وآثار الفراعنة، وتماثيلهم الممتدة والمنتشرة عبر الوادي، ذات العمارة والوجود على الرغم من تهدم أجزاء منها.



واستخدام المكان في بعده الزمني يلعب دوره في الكشف الدلالي القائم على التقابلات المكانية، فالمقطع (٢٢) يمثل انتصار "رع" ودورة الشمس على دورة الليل، وذلك بخروج التوابيت الملكية من مكان "الخبيئة" في ضوء الفجر، فهذا هو بعثها الجديد على يد من يعرف ثقافتها ولغتها، وذلك في تفاعله و تقابله مع مقطع (٣) دفن "سليم".

غروب ⟵ ⟶ فجر

مقابر الحريات ⟵ ⟶ إخراج التوابيت الملكية

موت ⟵ ⟶ بعث

فالمكان بالنص الفيلمي له دوره الفاعل، والذي لا يقتصر دوره على كونه مجرد خلفية للأحداث، بل هو عامل أساسي في نسيج النص، لينتج الدلالة الفيلمية عبر التنظيم والتتابع السردي للنص، فعبر التقابل وأيضا الامتداد المكاني ينتج المعنى من خلال القصدية المرجوة منه، فـ "المكان بطبيعته غير العاقلة، محايد بالضرورة، لكن الإنسان لا يمكن أن يكون محايدا في تعامله معه"[1]، فالمكان هنا يخضع لكيفية الاستخدام، وأيضا للموقع الذي يوضع فيه ضمن السياق، ليصبح دالا، "المكان إذن – مهما بدا محايدا – يثير قدرا من المشاعر في نفس المتعامل معه، فيكسب منذ رؤيته بعدا نفسيا يختلف من مكان لآخر"[2]، فدلالات المكان تتكشف عبر طريقة تقديمها، فهي ليست أماكن خاوية من المعنى، وإنما تصبح محملة بالمعنى المسبوغ عليها، من قبل كيفية استخدامها وتوظيفها.

٢ . الفضاء الشخصي

يمثل الفضاء الشخصي "جزءا" من "البنية المكانية" للنص، إلا أنها بنية مكانية صغرى، فحيز تحرك الأشخاص، والمجال "الفضاء" الذي يشغلونه هو إحدى المكونات الدلالية الهامة الكاشفة عن المعنى فيما يخص النص الفيلمي، من حيث كونه يعتمد على الشق البصري والسمعي بشكل تجسيدي – وليس تخيليًّا – فهو متحقق الوجود ماديا أمام أعيننا وأسماعنا.

فالفضاء الشخصي ليس مجرد فراغ يحيط بالشخصيات، أو تتحرك فيه، بل هو مجال إدراك وإنتاج للدلالة، وبالنص الفيلمي هو دائما "قصدي"، دائما "يعني" شيئا ما، فالفيلم هو مجال تعبيري في مجمله، وحيز الشخصيات أحد مكوناته.

كان منزل "سليم" والد "ونيس" وشقيقه، الذي يمثل المقطع (٧) هو إحدى النقاط (البنيات) المكانية التي تمثل لحظة فارقة في بنائية النص ككل، فمنه تتشعب الخيوط التي تلف الشخصيات، ومنه تتضح الرؤى، وتتكشف المعاني. وعلى الرغم من كونه مقطعا حواريا، فإن الجانب (الشق) البصري ينحو إلى التفاعل مع البنية الحوارية من أجل الكشف عن الدلالية الخاصة بالمقطع.

---

[1] – صلاح صالح، قضايا المكان في الأدب المعاصر، ص٥٥.
[2] – المرجع السابق، ص٥٥.

المنزل في حقيقته هو "مقبرة" فرعونية "قديمة"، تعيش بها أسرة "ونيس"، أي أنها قد تحولت من كونها مقبرة إلى كونها منزلاً للسكن، أي أن أجداد وآباء ونيس قد سطو على هذه "المقبرة" واتخذوها مقرا لسكناهم، فالحوائط تمتلئ بالكتابة الهيروغليفية، والتي لا يعرف عنها أهل الدار أي شيء. ويتكون المنزل من قاعة فسيحة وعدة مداخل من مختلف الاتجاهات، إحداها "سلم"، "درج".

يجمع هذا المقطع الفيلمي بين الأطراف التي تعلم سر الخبيئة (الجيل القديم/ الجيل الجديد) العم والقريب والأم وشقيق ونيس و"ونيس"، وإن كان الأخير في هذا المقطع لا يتعدى كونه مستمعاً، وفي الخلفية عبر أحد المداخل يجلس أبناء العم على أريكة بالخارج.

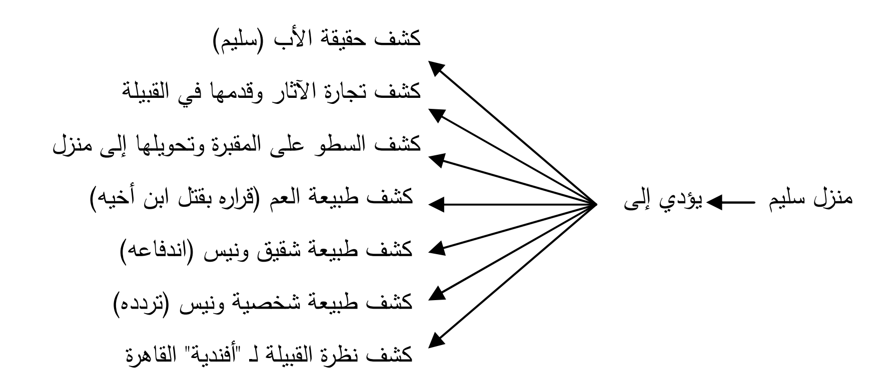
يأتي هذا المقطع أيضاً بعد إحدى الانقطاعات الزمنية بالنص، (ما بين ذهاب ونيس عند قبر أبيه وما بين عودته للمنزل). الأم تجلس على أريكة خشبية وأسفل قدميها جلد ماعز، (علامة على كونهم رعاة)، العم يجلس على مقعد يقع على يسار الأم، القريب يقف خلف الأم، لكنه يتحرك إلى الإمام ليصبح محاذيا للعم، يدخل شقيق ونيس ليقف على يمين الأم. هذا هو العالم وشخوصه، التي ستبدأ بينهم المواجهة، على خلفية حائطية منقوش عليها رسوما فرعونية. العم يحدث ابن أخيه عن اقتسام نصيب أبيه مع شقيقه (ونيس)، تقترب الكاميرا للأمام ليصبح شقيق ونيس في لقطة متوسطة، لتعزله عن المجموعة، تمثل لحظة الاقتراب تلك بداية انفصاله عن الشخصيات الموجودة بالحدث، وتشير إلى انفصاله عن القبيلة، فهو الذي يستنكر اقتسام الموتى، (قطع على لقطة متوسطة ثنائية) للعم والقريب الذي يحتد ويذكر أن هؤلاء الموتى ما هم إلا خشب أو رماد، وبلا آباء أو أبناء. (القطع) هنا يؤكد على الانفصال الحادث بينهم، فالعم والقريب كتلة واحدة، يشملهما فضاء واحد، في مقابل شقيق ونيس الذي يشغل فضاء خاصا به، منفردا.

عندما يلتفت العم إلى زوجة شقيقه يعزيها، يدخل شقيق ونيس إلى إطار اللقطة، في محاولة لاستعادة التوازن المفتقد. "ونيس" يقف على الدرج لينصت، تقترب الكاميرا إليه من الأمام ليصبح (في لقطة متوسطة قريبة، بعد أن كان في لقطة عامة)، فـ "ونيس" قد أصبح متورطا في سر الخبيئة، وأيضا في تلك المحاورة بين شقيقه وعمه، لم يعد بعيدا كما كان يرغب. يتحدث العم مع شقيق ونيس الذي يكشف له وللقريب عن العين الذهبية، عندها يحتد عليه العم ويخبره بأن والده لو كان حيا لأمر بأن يحرم حياته، (القطع على شقيق ونيس في لقطة متوسطة قريبة)، والذي يرفض من عمه استدعاء ذكرى أبيه. المقطع هنا يؤكد على أن الانفصال ما بين شقيق ونيس وعمه قد حدث ولا مجال لاسترجاع الاستقرار الذي كان موجودا، عندها يهاجم القريب فضاء شقيق ونيس بالاقتراب منه والتي تتراجع الكاميرا للخلف لتكشف عن وجوده أسفل الكادر ما بين العم والقريب، وبالخلفية نجد أبناء

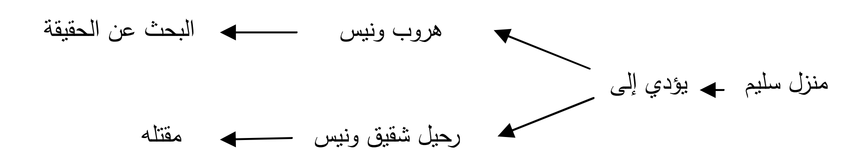
عمومته جالسين بعيدا، فهؤلاء يشكلون جبهة واحدة تملأ الفضاء الذي يقع أمام شقيق ونيس، الذي يسأله القريب عن رغبته في ترك هذا للأفندية، الذين لو وجودها معه لسجنوه. (القطع على ونيس في لقطة قريبة) وترتد الكاميرا متحركة للخلف ليصبح في لقطة عامة، إنها تعبر عن رغبته الداخلية في الابتعاد عن تلك الأحداث، فكل عالمه قد تحطم، قد تهشم، اختلط كل شيء بداخله.

يركز المقطع في بنيته على المكان وعلى الفضاء الشخصي للأشخاص، على الرغم من كونه مقطعا حواريا، فإنه يمثل نقطة الانفجار لهذا العالم الذي كان مستقرا، فالعم والقريب ينسحبان من المنزل بعد أن ألمح العم إلى قراره (بموت ابن أخيه، شقيق ونيس)، عندها نجد الأم وابنها الأكبر يقفان وسط المكان الخاوي، الذي فقد استقراره، فالفضاء المحيط بهما أكبر بعد أن رحل العم والقريب، فلقد سقط استقرار وثبات المنزل، الابن يهاجم ذكرى أبيه، ونيس يظل ثابتا بمفرده على السلم "الدرج" ويناجي نفسه عما تخبئه الأيام، الأم تفقد حركتها الاتجاه، فهي تتحرك بلا هدف، فهي تسير وترتد على نفس مساراتها، تترك ابنها الأكبر بعد طرده وتمحو وجوده، فهو بلا اسم في نظرها بعد أن هدم استقرار المكان وحرم أعينهم نظرة الصفاء، تخرج الأم من أحد المخارج، نحو الظلمة التي حوت المكان. ونيس يصعد الدرج ليهرب من المكان، يلحق به شقيقه يقتحم فضاءه الخاص به، يطلب من ونيس الرحيل معه، يرفض ونيس ويترك شقيقه ويرحل بعيدا عنه، موليا له ظهره.

هذا المقطع يمثل نقطة مركزية بل فارقة فيما هو آت بالنص الفيلمي:



يشكل منزل سليم علامة كاشفة عن كل العلاقات السابقة في تكونها وما يترتب عليها من أحداث لاحقة، بل إنه يؤدي بشكل مباشر إلى أفعال محددة وواضحة:



كانت تساؤلات شقيق "ونيس" ورفضه لطبيعة الحياة التي عرفها بمعرفته بمكان الخبيئة، هي المحرك والهادم لهذا الاستقرار القشري للمكان وعلاقات الأشخاص، فكل المتوالية النصية اللاحقة تنبني وتتفجر أحداثها وتتشعب من تلك النقطة المركزية بالنص.

ح . رمزية اللون ودلالته

اعتمد النص الفيلمي في استخدامه للون ودلالته اعتماداً أساسياً على الدلالة اللونية المتعارف عليها والمتأصلة من الخبرات السابقة لدى المتلقي، الذي يتحرك لا شعوريا نحو ربط هذا اللون أو ذاك بدلالته. وعلى الرغم من أن النص قد استخدم اللون بشكل دلالي ترميزي، فإنه كان يستخدم ذلك في نطاق ضيق وذلك من أجل إبراز التناقض بين طرفين، هما:

أهل الوادي ← مقابل → أهل الجبل

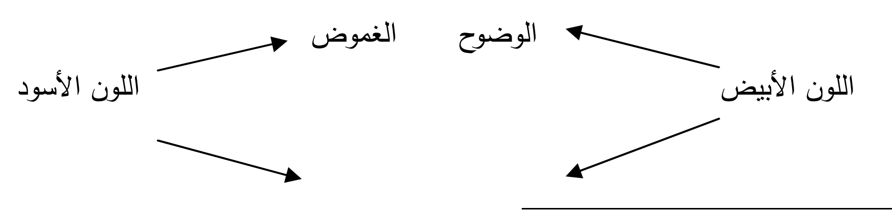
الأبيض ← تضاد → الأسود

لقد أتى استخدام الألوان في النص بدلالتها الرمزية المتعارف عليها بغرض الاستفادة من تلك الدلالة في تعميق الدلالة الفيلمية للموضوع، والتحرك بها في الإطار السائد لهذه الدلالة الرمزية، حيث استخدم اللون الأبيض كلون سائد في ملابس أحمد كمال وأفندية

القاهرة، وكذلك في زى أهل الوادي والغريب، واللون الأبيض هنا يرتبط بكونه "رمز الطهارة والنقاء الصدق. وهو يمثل "نعم" في مقابل "لا" الموجودة في الأسود"[1] ، فاللون هنا يلعب دورا رمزيا في التمثيل Represintion المكثف الذي يقوم بدوره في إيجاد الدلالة الفيلمية من خلال تضاده مع اللون الأسود الذي تمثله بالنص قبيلة الحربات، فاللون الأسود يمثل "رمز الحزن والألم والموت كما أنه رمز الخوف من المجهول والميل إلى التكتم. ولكون سلبه اللون يدل على العدمية والفناء"[2]، فالأسود هو معكوس الأبيض، وعلاقة التناقض واضحة، كما أن الأفعال تدعم المعنى الرمزي.

الغريب في المقطع (١٠) يرتدي جلبابه الأبيض، يتقرب من ونيس، يتعرف عليه، شخصية منفتحة، في مقابل ونيس الحريص في بدء الأمر، والمستريب. ويتأكد هذا المعنى في المقطع (١٥) حيث يتم ضرب الغريب من بعض رجال قبيلة الحربات، نجده في منتصف الكادر (اللقطة) يدخل الرجال بجلابيبهم السوداء، يختفي الغريب وسطهم، يبزغ من أسفل الكادر من بين الأقدام، محاولا الهروب إلا أن اللون الأسود قد ملأ الكادر وطغى على اللون الأبيض.

واللون الأبيض كذلك يرتديه أفندية القاهرة، وهو هنا ليس لونا عاكسا لحرارة الشمس في صعيد مصر، بل لأنهم يمثلون الامتداد لأهل الوادي، وفي المقطع (٩) والذي تصل فيه سفينة أفندية القاهرة، وفي نهايته يسير "أحمد كمال" ليلتقي بـ "ونيس" الواقف يتأمله، فنحن نرى لقاء ما بين لونين الأبيض (أحمد كمال) والأسود (ونيس).



---

[1] – أحمد عمر مختار، اللغة واللون، ص١٧٥.
[2] – المرجع السابق، ص١٨٦.

الصراحة التكتم

وإن كان النص لا يعتمد على الاستخدام اللوني إلا في الإطار الخاص حيث لا يوجد استخدام رمزي لأي ألوان أخرى غير اللونيين الأبيض والأسود.

ط- رمزية الموسيقى ودلالتها

أتى استخدام الموسيقى بالنص الفيلمي "المومياء" مرتبطا بمفهوم الدورة الزمنية، سواء أكانت فيما يخص الزمن النصـي، أو فيما يتعلق بالدورة الزمنية التراثية – الفرعونية – فالأولى هي أحداث يوم واحد، تدور في فلك ٢٤ ساعة، والثانية تنشأ وتتولد من العلاقة الثنائية والمتقابلة ما بين (الموت/البعث)، ومن هنا كان الزمن النصـي زمنا بطيئا، تأمليا، اجتراريا. لذا كانت الموسيقى وعبر تنويعاتها المحددة تقدم دورها التعبيري في هذا الإطار – المنظور – للزمن، والذي يرتبط بالفكر الأسطوري، ونظرة الإنسان المتعلق به، فهذا الإنسان ينظر للزمن نظرة قداسة تخرجه عن إطار الزمن الدنيوي، وكما يقول هنري فرانكفورت Henre Frankfort : "إن الفكر الميثوبي لا يعرف الزمن كبقاء متساوق، أو كتعاقب لحظات متماثلة الكيفية"[١].

والموسيقى بفيلم المومياء تابعة للغرض المرجو منها ومن استخدامها. "حيث إن توظيف الموسيقى وبشكل عام يتحدد من خلال مضمون ومواصفات الصورة التي تقوم الموسيقى بتغطيتها أو مرافقتها – إن صح القول – وبطبيعة الحال فللمؤلف والمخرج حرية الاختيار"[٢]؛ لذا فقد أوجدت الموسيقى عبر تكراريتها بالنص الفيلمي حالة من حالات التوقف الزمني – المجازي – فهي قد أكدت على العودة إلى الزمن القديم ودوريته، فهو زمن مقدس لأنه يرتبط بمفهوم خاص لزمنية تتابع الليل والنهار، حيث إنهما عبر وجهة النظر تلك ليسا مجرد تتال زمني، وإنما هو صراع ما بين الليل/النهار، ما بين الموت/البعث، حيث "إن زمن الأصل لهو زمن ولادة الكون، هو اللحظة التي ظهرت فيها إلى الوجود الحقيقة الأرحب، العالم"[٣]. وعبر تكرارية المقاطع الموسيقية على مدار النص تنشأ الدلالة الرمزية لهذا المفهوم (دورية الزمن)، "ففي الفيلم – في أكثر الأحيان – لا تقف الموسيقى في

[١] – هـ. فرانكفورت، ما قبل الفلسفة، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، ص٣٦.
[٢] – صوفيا ليسا، جماليات موسيقى الأفلام، ص٨٥.
[٣] – مرسيا إليا، رمزية الطقس والأسطورة، ص٧٩.

المركز الذي يشد انتباه المشاهد، إنها تنساب باللا شعور مع خصائص التصور، ويكون تأثيرها عاملا هاما فيه"[١].

فالموسيقى التي تصاحب الأسماء في بداية النص، هي نفسها التي تصاحب رحيل التوابيت من الجبل وحتى السفينة، فضلا عن استخدام مقاطع منها على مدار النص الفيلمي، فهي تلعب دورها التدعيمي لوحدة الدورة الزمنية الفرعونية المسيطرة على النص، وبذلك أوجدت الموسيقى حالة رمزية، وكانت دالة عليها في الوقت ذاته.

ي . رمزية الحركة ودلالتها

والحركة القصودة هنا ليست مجرد حركة الجسم، وإنما دلالة الحركة في حد ذاتها، فالحركة داخل الإطار (الحيز) الفيلمي هي ما يوجِد الدلالة لها، وأية حركة داخل حيز شاشة العرض هي إحدى حد مكونات الدلالة الفيلمية الكلية لدى المتلقي.

فصعود "ونيس" وشقيقه إلى الجبل لمعرفة سر الخبيئة هو صعود حركي ورمزي، ودال. إلا أنه وفي الوقت ذاته "يتناص" مع معنى الصعود في الاعتقاد الفرعوني التراثي القديم، حيث "إن إطلاع الفتى على أسرار القبيلة وعلى معتقداتها يعني – كما نعلم – موته وانبعاثه، ويعني بموجب سياقات أخرى هبوطا إلى الجحيم، متبوعا بصعود إلى السماء. والموت بدوره، سواء أكان اطلاعا على سر الموت أم لم يكن إنما يمثل قطيعة في المستويات الكونية أصدق تمثيل. لهذا يرمز إليه بالارتقاء والتسلق"[٢]، فصعود "ونيس" وشقيقه وتسلقهما للجبل مع العم والقريب من أجل التعرف على سر "الخبيئة" كما أوصى الأب، هو صعود رمزي؛ لأن ما ينتج عن معرفة السر يجعل حياة كل منهما مختلفة عن ذي قبل، وقد أدى هذا السر إلى مقتل شقيق "ونيس"، وإلى هروب "ونيس" وتخبطه، وعدم قدرته على اتخاذ أي قرار فيما عرفه من سر، وهبوط ونيس أثناء هربه هو مقلوب حركة الصعود، بل إن انحداره عبر المدقات كان أسرع وأكثر حدة، ويكمل حركة الهبوط تلك هبوط "ونيس" لدرج – سلم – منزل والده بالمقطع (٧) أثناء حوار أخيه مع العم والغريب، ثم توقفه عليه، ثم الإتيان بالحركة العكسية وصعود الدرج مرة أخرى للفرار من هذا المنزل. فالحركة هنا تقدم بطريقة متقابلة عبر المقطعين لتؤكد هذا المعنى في تحول شخصية "ونيس".

[١] – صوفيا ليسا، جماليات موسيقى الأفلام، ص٩٧.
[٢] – ميرسيا إلياد، صور ورموز، وأنظر أيضا، جان صدقة، رموز وطقوس، ص٦٤.

سر الخبيئة　　　قبـر الأب　　　هـروب ونـيس

دفن الأب　　　قبر الأب　　　منزل سليم

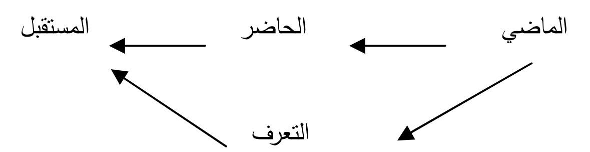
فالحركة تتوالى صعود // هبوط، هبوط صعود، وإن كانت الدلالة السينمائية على الحركة لأسفل الكادر تعني الانحدار، فحركة "ونيس" في هبوط الجبل كانت قطرية من الطرف الأعلى يمينا إلى الطرف الأسفل يسارا، وذلك بالمقطع (٦) حتى يلتصق وجه "ونيس" بالتراب. ثم يأتي المقطع (٧) الخاص بمنزل والد "ونيس"، والذي يهبط فيه "ونيس" درج – سلم – المنزل ببطء.

من خلال هذه الحركة يكتشف "ونيس" عبر المحاورات الدائرة بين شقيقه والعم والغريب، تاريخ نهب القبيلة لهؤلاء الموتى، عندها أتى هروب ونيس، فقد صعد الدرج الذي كان متوقفا عليه ليستمع مرة أخرى خارجا من المنزل، رافضا البقاء فيه، أو الذهاب مع أخيه، فقد اكتشف ونيس "الحقيقة"، "لقد احتفظ المصريون في نصوصهم الجنائزية، بعبارة (أسكت بت) (وكلمة أسكت تعني "درجة") ليبينوا أن السلم الذي كان للإله رع إنما هو سلم حقيقي يصل الأرض بالسماء"[١].

فالصعود (الارتقاء)، والهبوط (الانحدار) يحملان – بجانب دلالتهما السينمائية – دلالة عقائدية تحمل بداخلها المعنى الخاص بالاكتشاف، الذي يتيح الخروج من دائرة اللامعرفة إلى المعرفة، الانتقال من حالة ساكنة، مستقرة، إلى حالة من التخبط وعدم اليقين، فلقد تحطم عالم "ونيس" وتبدل بعد معرفة سر الخبيئة، بعد أن اكتشف تورط أبيه في نهب الموتى، فالسلم ليس مجرد جزء من المكان، بل حامل للمعنى، لمعنى المعرفة والتعرف، "إنه يمثل بصورة محسوسة قطعية على المستوى الكوني تجعل من الممكن الانتقال من حالة وجودية إلى حالة أخرى، أو لنقل حسب تعبير الخلق الكوني: إنه يمثل

١ – ميرسيا إلياد، صور ورموز، ص٦٤.

قطيعة تتيح الاتصال بين السماء والأرض والجحيم"[١]، فحركية "ونيس" ليست مفرغة من المعنى، أو أنها ترتبط بالدلالة السينمائية لها فقط، بل إنها تمثل رمزية على مستوى أعمق، حينما تستلهم رمزيتها من البعد التراثي والأسطوري الفرعوني، لتوجد حركة ذات بعدين، بُعد يرتبط بالشكل الفيلمي وآخر برمزية الأسطورة داخل حركة واحدة، فحالة التبدل والتحول لشخصية "ونيس" أتت عبر تلك "التحركات" الرمزية، سواء صعودا أو هبوطا من الجبل، أو باستخدام الدرج (السلم)، فقد كانت هذه التحركات هي النقطة الفاصلة في حياته فيما بين الماضي والحاضر، وأيضا المستقبل القادم.



والتقابلات الحركية ورمزيتها هنا ليست قاصرة على الصعود والهبوط، بل إنها تعتمد على التضاد في الاتجاه بالنسبة للمستوى الأفقي للصورة أيضا، ففي المقطع الأخير من النص الفيلمي (٢٣) تتحرك السفينة "المنشية" بالتوابيت الملكية جهة يسار الإطار، يظهر "ونيس" وسط النساء المتشحات بالسواء، بجلبابه الممزق، هو يبكي بحرقة، إلا أنه يتحرك جهة يمين الإطار، فالتقابل بين الاتجاهين المتعاكسين وتقابل لقطاتهما المتبادلة، حتى نرى ونيس نقطة صغيرة في الأفق وهو يعدو بجوار الشاطئ، والسفينة تسير في النيل وهي أيضا تبتعد، إلا أن "ونيس" يختفي تماما من اللقطة ولم يعد له وجود، أما السفينة فإنها تظل داخل الإطار، وتثبت الصورة، ثم تظهر عليها جملة من كتاب الموتى، مقطع ينتهي بجملة "لقد بعثت".



١ – المرجع السابق، ص٦٤.

يدل التقابل في اتجاهية الحركة في الشكل السابق على "اختفاء" ونيس، تلاشيه من المكان، أما حركة السفينة التي تنتهي بالثبات الحركي داخل الاطار الفيلمي، فتدل على البقاء، التكشف، البعث لهذا التاريخ الممتد، المتواصل، فـ "ونيس" بلا ماضٍ، بلا تاريخ، لا يمثل شيئا، لذا فالبقاء للمومياوات والبعث لها، والنسيان لـ "ونيس" ومن يمثلهم.

إن محاولة البحث عن دلالة النص واستنطاقه هي إحدى أهم الإشكاليات التي تجابه أية محاولة لقراءته. فالسعي لاستخراج المعنى والكشف عنه، وعن مقصدية النص – المبتغاة – لا يمكن أن تتوفر دون فهم لعناصر النص المشكلة والمكونة له، "ويلاحظ هنا أن مفهوم علم النص يستوعب العناصر الداخلة في تشكيل النص والمرتبطة بالإطار الخارجي المحيط به بقدر ما تتبدى فاعليتها في هذا التشكيل"[1]، ولذا فإن التعامل مع النص الفيلمي – المومياء – كان يستلزم أن نحيط بالبنية العميقة المؤسسة له، وذلك عبر تأثيرها الفاعل في تكونه على هذا النحو الذي أنتجه النص، فالعلاقة ما بين داخل النص وخارجه كانت هي مرتكز البحث عن المعنى والدلالة المبتغاة من ورائه.

فالنص في مجمله يشكل "علامة" على شيء ما، لذا فإنه يشكل في مجمله دالا، ولكن علام يدل؟ ومن هنا كان البحث عن دلالة النص، إلا أن الدلالة مراوغة، ولا يمكن أن تتواجد على السطح بشكل مباشر، ومن هنا كان لابد من الإحاطة بكافة مكونات النص (داخلية – خارجية) من أجل الوصول إلى البنية العميقة له، من أجل الوصول إلى الدلالة الفيلمية، سواء على مستوى التركيب الفيلمي أو على المستوى الفكري – الأيديولوجي – للنص، والذي هو في بداية الأمر ومنتهاه صورة، وليس لغة كلامية، وكما يقول رونيه ماجريت Rune Magritte : "الكتابة وصف لا مرئي للفكر، والتصوير هو الوصف المرئي له"[2]. فالفنون البصرية هي التحقق والتجسيد الفعلي للفكر في شكل مرئي، ومن هذا المنطلق كان لابد من التعامل مع النص الفيلمي – المومياء – كبناء فكري تم تجسيده بشكل بصري.

إلا أنه لا يجب أن نعتبر تلك "القراءة" التي تمت للنص القراءة الوحيدة الصحيحة للنص، فأي نص قابل – على مدار الزمن– لأن تعاد قراءته بشكل مختلف مرات بعد أخرى، "وبعض النظريات النقدية المعاصرة تجزم بأن القراءة الوحيدة الصائبة للنص الممكنة للنص ما هي – القراءة المغلوطة Misreading"[3]. فأية قراءة إذا اعتبرت من نفسها القراءة

[1] – صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص١٢٨.
[2] – برنار نويل– ماجريت– ص٣١.
[3] – أمبرتو إيكو– المؤلف ومفسروه– ص١٠١.

الوحيدة فهي في حقيقة الأمر قراءة خاطئة تماما، فالنص لا يمكن حصره في قراءة واحدة، أو حتى عدة قراءات، فالنص متجدد دائما عند إعادة قراءته، وقابل أن يكشف العديد من مراميه الخفية والتي يمكن اكتشافها بعد مرور زمن طويل على وجود النص، "لذلك فما يميزه هو انفلاته من كل تأويل نهائي. أنه لا يقبل الانغلاق"[1]، فدائما ستكون هناك قراءات جديدة للنص، فالنص الفيلمي عالم منفتح الأفق يقدم تصورات قابلة للتأويل عند قراءتها بشكل متجدد، فكما يقول هيدجر: "إن العالم ما كان له أن يتحول إلى صورة، فتكون هناك ثمة "صورة عن العالم" لو أن الموجود لم يؤول بهذه الكيفية"[2].

[1] – عبد السلام بن عبد العالي– ميتولوجيا الواقع– ص٥٩.
[2] – مارتن هيدجر– (التقنية– الحقيقة– الوجود)– ص٦٤.

الخاتمة

تمثل السينما خطاباً بصرياً ، لديه القدرة على التوغل في كافة جوانب حياة الإنسان ، بل ولديه القدرة على تشكيلها مستقبلياً ، وذلك عبر قدرتها الفائقة في " التجسيد " الذي لم يتح لأي فن سابق بهذا القدر الكبير من " الفوتوغرافيا " لطبيعة الحياة والإنسان.

وهذه القراءة التى قدمنها ما هي إلا محاولة لأن تقوم بـ " تحليل " الفيلم السينمائي بشكل مختلف عما هو سائد، وقد طمحت أن تقدم قراءة مغايرة للفيلم ، إلا أنها لا تحاول أن تفرض أسلوباً ما، أو منهجاً ما، وإنما تقدم محاولة لفهم كيفية تشكل الفيلم كوسيلة تعبيرية، يتأثر فيها الشكل بالمضمون، حيث إن تشكل وتكون الفيلم لا يخضع لآليات البناء الفيلمي فقط وإنما يستمد جزءاً كبيراً من وجوده عبر عوامل و مؤثرات خارجية تؤثر على البناء الفيلمي ذاته .

لقد حاولنا عبر استخدام الدراسة النصية للفيلم أن نتكشف جوانبه الأساسية ، وأن نصل إلى البنيات الأعمق لتكونه وتشكله ، فالفيلم ليس مجرد مجموعة صور متلاصقة تقدم بشكل متلاحق، إنما يمثل فكراً ورؤى ووعياً يقدم من خلال صياغة بصرية حتى وإن كانت في أبسط أشكالها .

قد تشبه الصورة السينمائية، اللغة الكلامية، إلا أنها في الوقت ذاته ليست مثلها، فاللغة الكلامية لها قواعدها التي تحكمها، والسينما لا يوجد بها مثل هذه القواعد التي يمكن أن تتحكم في صياغة وتكوين الصورة الفيلمية، فلا يوجد أي قاعدة نحوية سينمائية تمكننا

من أن نقول أن وضع تلك اللقطة هنا و في هذا المكان خطأ، لا يوجد أي قاعدة تحدد لنا كيف يمكن أن نبدأ المشهد الفيلمي وكيف ننتهي منه، أو كيف نختار أحجام اللقطات، أو مستوى ارتفاعها، أو تحدد لنا حركة الممثلين أو نوعية حركة الكاميرا المصاحبة لهم، لا يوجد مثل تلك القواعد الصارمة بالسينما، التي توجد في اللغة الكلامية، كما لا يوجد بالسينما أي قواعد تحدد لنا أو تلزمنا بكيفية أو أين نستخدم وسائل الانتقال البصري المغاير للقطع (المزج – الاختفاء والظهور التدريجيين)، فمثل هذه الاستخدامات تخضع لرؤية منتجي النص (كاتب السيناريو ومخرج النص الفيلمي) وتصورهما عن العالم الفيلمي الذي يقومان بتشكيله، وإذا كان هناك نوع من الاتفاق (العرفي) في فهم دلالات وسائل الانتقال البصري فيما بين صانعي الأفلام ومتلقيها ، فإن هذا الفهم يرتبط بسياق الأحداث الفيلمية، فمن الممكن أحيانا أن يتم الاستغناء عن بعضها أو استخدامها خارج العرف المتفق عليه، دون أن يرفض المتلقي هذا أو أن يشعر بأن هناك خطأ ما قد حدث بالسرد الفيلمي، كما لا توجد أيضاً قواعد تلزم صانعي الأفلام بكيفية وأماكن وضع المؤثرات والموسيقى بالفيلم .

يمثل الفيلم رؤيا كلية تعبر عن رؤى صانعيه، ويتساوى في ذلك الفيلم ذو الصبغة التجارية و الفيلم ذو الأفكار، فبغض النظر عن قيمة الطرح الذي يقدمه الفيلم، فهو قد يكون سطحياً أو عميقاً فيما يطرحه على المستوى الفكرى أو البصري، وهذا ما يتكشف عبر مشاهدته أو تحليله فنياً.

واستخدام النظريات النقدية التي تنهض على أسس فكرية وفلسفية – وإن لم تنشأ أساسا من داخل المجال السينمائي – إنما تصلح لتكون عوناً لباحثي ودارسي السينما في كيفية فهم تكون و تشكل البناء الفيلمي، لذا يجب التعامل مع الفيلم في إطار أشمل و أوسع من حيث كونه نصاً يستوعب ويتأثر في شكله الفيلمي بالمؤثرات الفكرية المتبناه من صناع النص البصري.

مراجع البحث

– القرآن الكريم

أولا: مراجع باللغة العربية

- أحمد عمر مختار: الدكتور _ اللغة واللون _ دار البحوث العلمية _ الكويت _١٩٨٢.

- أحمد عمر مختار: الدكتور _ علم الدلالة _ عالم الكتب _ القاهرة _١٩٨٨.

- أحمد هبو: الدكتور _ الأبجدية _ دار الحوار _ اللاذقية _١٩٨٤.

- الجرجاني، عبد القاهر _ دلائل الإعجاز _ قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر _ الهيئة المصرية العامة للكتاب _ القاهرة _٢٠٠٠.

- الطاهر لبيب: الدكتور _ سوسيولوجيا الثقافة _ منشورات عيون _ الدار البيضاء _ ط٢ _١٩٨٦.

- جابر عصفور _ نظريات معاصرة _ الهيئة المصرية العامة للكتاب _ القاهرة _١٩٩٨.

- جان صدقة _ رموز وطقوس (دراسات في الميثولوجيا القديمة) _ رياض الريس للكتب والنشر _ لندن _١٩٨٩.

- جمال حمدان _ شخصية مصر _ الهيئة المصرية العامة للكتاب _ القاهرة _٢٠٠٠.

- جمال شحيد _ البنيوية التركيبية _ دار ابن رشد _ بيروت _١٩٨٢.

- حامد ربيع: الدكتور _ الثقافة العربية بين الغزو الصهيوني وارادة التكامل الوطني _ دار الموقف العربي _ القاهرة _ ب ت.

- حسن نجمي _ شعرية الفضاء _ المركز الثقافي العربي _ بيروت _٢٠٠٠.

- راضي حكيم _ فلسفة الفن عند سوزان لانجر _ دار الشئون الثقافية _ بغداد _١٩٨٦.

- رمضان عبد التواب: الدكتور _ المدخل إلى علم اللغة _ مكتبة الخانجي _ القـــــــــاهرة _ ط٢ _١٩٨٦.

- زكريا إبراهيم: الدكتور _ مشكلة الحياة _ مكتبة مصر _ القاهرة _ ب ت.

- زكريا إبراهيم: الدكتور _ مشكلة الفنان والإنسان _ مكتبة غريب _ القاهرة _ ب ت.

- زكريا إبراهيم: الدكتور _ مشكلة الفن _ مكتبة مصر _ القاهرة _ ب ت.

- سامي إسماعيل _ علم الجمال الأدبي عند رومان انجردان _ الهيئة العامة لقصور الثقافة _ القاهرة _١٩٩٨.

- سعيد توفيق _ الخبرة الجمالية _ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع _ بيروت _١٩٩٢.

- شاكر عبد الحميد: الدكتور _ التفضيل الجمالي _ عالم المعرفة_ عدد ١٦٧ _ المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب _ الكويت _٢٠٠١.

- صبري حافظ: الدكتور _ آفاق الخطاب النقدي _ دار شرقيات للنشر والتوزيع _ القاهرة _١٩٩٦.

- صفوت كمال _ من أساطير الخلق والزمن _ الهيئة العامة لقصور الثقافة _ القاهرة _٢٠٠١.

- صلاح صالح _ قضايا المكان في الأدب المعاصر _ دار شرقيات للنشر والتوزيع _ القاهرة _١٩٩٧.

- صلاح فضل: الدكتور _ بلاغة الخطاب وعلم النص _ عالم المعرفة، عدد ١٦٤ _ المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب_ الكويت _١٩٩٢.

- صلاح فضل: الدكتور _ مناهج النقد المعاصر _ الهيئة المصرية العامة للكتاب _ القاهرة _١٩٩٧.

- طه محمود طه _ القصة في الأدب الإنجليزي _ الدار القومية للطباعة والنشر _ القاهرة ١٩٦٦.

- عبد السلام بنعبد العالي _ ميتولوجيا الواقع _ دار توبقال للنشر _ الدار البيضاء _١٩٩٩.

- عبد العزيز سعيد الصويعي _ الحرف العربي _ الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع _ الجماهيرية العربية الليبية _١٩٨٩.

- عبد الله محمد الغذامي: الدكتور _ تشريح النص _ دار الطليعة _ بيروت _١٩٨٧.

- عبد الملك مرتاض: الدكتور _ الكتابة من موقع العدم _ كتاب الرياض (٦١، ٦٢) _ مؤسسة اليمامة الصحفية _ الرياض _١٩٩٩.

- عبد المنعم تليمه: الدكتور _ مقدمة في نظرية الأدب _ دار الثقافة للطباعة والنشر _ القاهرة _١٩٧٦.

- عز الدين إسماعيل _ الأدب وفنونه _ دار الفكر العربي _ القاهرة _١٩٥٨.

- عقيل حسين عقيل: الدكتور _ المفاهيم العلمية _ منشورات المؤسسة العربية للنشر والإبداع _ الدار البيضاء _١٩٩٩.

- على زيعور: الدكتور _ اللاوعي الثقافي ولغة الجسد والتواصل غير اللفظي في الذات العربية _ دار الطليعة _ بيروت _١٩٩١.

- علي عبد الواحد وافي: الدكتور _ اللغة والمجتمع _ دار نهضة مصر للطبع والنشر _ القاهرة _ ب ت.

- علي عبد الواحد وافي: الدكتور _ علم اللغة _ دار نهضة مصر للطبع والنشر _ القاهرة _ ط ٩ _ ب ت.

- فؤاد زكريا: الدكتور _ التعبير الموسيقى _ مكتبة مصر _ القاهرة _ ط٢ _١٩٨٠.

- لطفي عبد البديع: الدكتور _ فلسفة المجاز _ النادي الأدبي الثقافي _جده _ ط٦ _١٩٨٦.

- محمد رمضان بسطاويسي غانم: الدكتور _ علم الجمال عند لوكاتش _ الهيئة المصرية العامة للكتاب _ القاهرة _١٩٩١.

- محمد فكري الجزار: الدكتور _ العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي _ الهيئة المصرية العامة للكتاب _ القاهرة _١٩٩٨.

- محمد مفتاح: الدكتور _ تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) _ المركز العربي _ الدار البيضاء _١٩٨٥.

- محمود محمد شاكر _ رسالة في الطريق إلى ثقافتنا _ دار الهلال _ القاهرة _١٩٨٧.

- ميشال زكريا: الدكتور _ الالسنية (علم اللغة الحديثة) _ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع _ بيروت _ ط٢ _١٩٨٣.

- ياسين النصير _ الاستهلال (فن البدايات في النص الأدبي) _الهيئة العامة لقصور الثقافة _ القاهرة _١٩٩٨.

- يمنى العيد _ الراوي: الموقع والشكل _ مؤسسة الأبحاث العربية _ بيروت _١٩٨٦.

- يمنى العيد _ تقنيات السرد الروائي _ دار الفارابي _ بيروت _١٩٩٠.

ثانيا: معاجم وقواميس

- إبراهيم فتحي _ معجم المصطلحات الأدبية _ دار شرقيات للنشر والتوزيع _ القاهرة _٢٠٠٠.

- مجدي وهبه _ معجم مصطلحات الأدب _ مكتبة لبنان _ بيروت _١٩٧٤.

- محمد عناني: الدكتور _ المصطلحات الأدبية الحديثة _ مكتبة لبنان _ بيروت _١٩٩٦.

- ميجان الرويلي: الدكتور، د. سعيد البازعي _ دليل الناقد الأدبي _ المركز الثقافي العربي _ بيروت _ ط٢ _٢٠٠٠.

ثالثا: مراجع مترجمة للعربية

- آجيل، هنري _ علم جمال السينما _ ترجمة إبراهيم العريس _ دار الطليعة _ بيروت _١٩٨٠.

- أنبال، جي وألان واوديت فيرمو _ المدارس الجمالية الكبرى في السينما العالمية _ ترجمة مي التلمساني _ المجلس الأعلى للثقافة _ القاهرة _٢٠٠٠.

- اسلن، مارتن _ مجال الدراما _ ترجمة سباعي السيد _ وزارة الثقافة _ مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي _ القاهرة _ ب ت.

- الياد، ميرسيا _ صور ورموز _ ترجمة حسيب كاسوحه _ منشورات وزارة الثقافة _ الجمهورية العربية السورية _ دمشق _١٩٩٨.

- اليوت، الكسندر _ آفاق الفن _ ترجمة جبرا إبراهيم جبرا _ المؤسسة العربية للدراسات والنشر _ بيروت _١٩٨٢.

- امون، جاك وميشيل ماري _ تحليل الأفلام _ ترجمة د. انطون حمصي _ منشورات وزارة الثقافة _ الجمهورية العربية السورية _ دمشق _١٩٩٩.

- اندرو، ج. دادلي _ نظريات الفيلم الكبرى _ ترجمة د. جرجس فؤاد الرشيدي _ الهيئة المصرية العامة للكتاب _ القاهرة _١٩٨٧.

- اندريه، جاك ديشين _ استيعاب النصوص وتأليفها _ ترجمة هيثم لمع _ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع _ بيروت _١٩٩١.

- اونج، والترج _ الشفاهية والكتابية _ ترجمة د. حسن البنا عز الدين _ عالم المعرفة، عدد ١٨٢ _ المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب _ الكويت _١٩٩٤.

- ايجلتون، تيري _ النقد والأيديولوجية _ ترجمة فخري صالح _ المؤسسة العربية للدراسات والنشر _ عمان _١٩٩٢.

- ايجلتون، تيري _ مقدمة في نظرية الأدب _ ترجمة أحمد حسان _ الهيئة العامة لقصور الثقافة _ القاهرة _١٩٩١.

- ايزنشتين، سرجي. م _ الإحساس السينمائي _ ترجمة سهيل جبر _ دار الفارابي _ بيروت _١٩٧٥.

- ايكو، امبرتو _ التأويل بين السيميائيات والتفكيكية _ ترجمة سعيد بنكراد _ المركز الثقافي العربي _ بيروت _٢٠٠٠.

- ايكو، امبرتو _ المؤلف مفسروه _ ترجمة ياسر شعبان _ دار سندباد للنشر والتوزيع _٢٠٠١.

- باختين، ميخائيل _ الخطاب الروائي _ ترجمة محمد برادة _ دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع _ القاهرة _١٩٨٧.

- بارت، رولان (وآخرين) _ آفاق التنصية _ ترجمة محمد خيري البقاعي _ الهيئة المصرية العامة للكتاب _ القاهرة _١٩٩٨.

- بارت، رولان _ قراءة جديدة للبلاغة القديمة _ ترجمة عمر اوكان _أفريقا الشرق _ الدار البيضاء _ ب ت.

- بارت، رولان _ هسهسة اللغة _ ترجمة منذر العياشي- مركز الإنماء الحضاري- حلب-١٩٩٩.

- بازان، اندريه _ ما هي السينما _ ترجمة ريمون فرنسيس _ الانجلو المصرية _القاهرة _ ج١ _١٩٦٩.

- بالاش، بيلا، نظرية الفيلم _ترجمة أحمد الحضري، أنور المشري، فؤاد دواره _وزارة الثقافة _المركز القومي للسينما _القاهرة _١٩٩١.

- بالانديه، جورج _ في الطريق إلى القرن الواحد والعشرين _ ترجمة محمد حسن إبراهيم _ منشورات وزارة الثقافة _ الجمهورية العربية السورية _ دمشق _٢٠٠٠.

- بايار، جان فرانسوا _ أوهام الهوية _ ترجمة حليم طوسون _ دار العالم الثالث _ القاهرة _ ١٩٩٨.

- بدج، واليس _ الديانة الفرعونية _ ترجمة نهاد خياطه _ سومر للدراسات والنشر والتوزيع _ نقوسيا _١٩٨٦ .

- برجر، جون _ طرق في الرؤية _ ترجمة رضا حسحس _ منشورات وزارة الثقافة _ الجمهورية العربية السورية _ دمشق _ ١٩٩٤.

- برجر، جون _ وجهات في النظر _ ترجمة فواز طرابلسي _ مركز الأبحاث والدراسات الاشتراكية في العالم العربي _ دمشق ، نقوسيا _١٩٩٠.

- برجسون، هنري _ الطاقة الروحية _ ترجمة علي مقلد _ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع _ بيروت _١٩٩١.

- بريسون، روبير _ ملاحظات في السينما توغراف _ ترجمة عبد الله حبيب _ منشورات وزارة الثقافة _ الجمهورية العربية السورية _ دمشق _ ١٩٩١.

- بوزنر، جورج وآخرين _ معجم الحضارة المصرية القديمة _ الهيئة المصرية العامة للكتاب _ القاهرة _ ط٢ _١٩٩٦.

- بيك، وليم هـ _ فن الرسم عند قدماء المصريين _ ترجمة مختار السويفي _ وزارة الثقافة _ هيئة الآثار المصرية _ القاهرة _ ب ت.

- بيكون، غايتان _آفاق الفكر المعاصر _ نخبة من المترجمين _ منشورات عويدات _ بيروت _ ب ت.

- تاركوفسكي _ السينما والحياة _ ترجمة وإعداد باسل الخطيب _ منشورات وزارة الثقافة _ الجمهورية العربية السورية _ دمشق _ ١٩٩١.

- تروتسكي، ليون _الثورة والحياة اليومية _ترجمة هـ. عبودي _دار الطليعة _ بيروت _١٩٧٩.

- تودروف، تزفيتان _ باختين (المبدأ الحواري) _ ترجمة فخري صالح _ الهيئة العامة لقصور الثقافة _ القاهرة _ ١٩٩٧.

- جارودي، روجيه، النظرية المادية في المعرفة _ تعريب إبراهيم قريط _ دار دمشق للطباعة والنشر _ دمشق _ ب ت.

- جانيتي، لوي دي _ فهم السينما _ ترجمة جعفر علي _ دار الرشيد _ بغداد _ ١٩٨٢.

- جرييه، ألان روب _ نحو رواية جديدة _ ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى _ دار المعارف _ القاهرة _ ب ت.

- جماعة من الأساتذة السوفييت _ أسس علم الجمال الماركسي اللينيني _ تعريب يوسف حلاق _ دار الجماهير، دار الفارابي _ دمشق، بيروت _ ١٩٧٨.

- جيفرسن، آن وديفيد روبي _ النظرية الأدبية الحديثة _ منشورات وزارة الثقافة السورية _ دمشق _ ١٩٩٩.

- د هدسون _ علم اللغة الاجتماعي _ ترجمة د. محمود عبد الغني _ دار الشئون الثقافية _ بغداد _١٩٧٨.

- دافيدوف، يوري _ الثورة والفن في القرن العشرين _ ترجمة سامي الرزاز _ دار الثقافة الجديدة _ القاهرة _ ١٩٧٨.

- دي سوسير، فيردينان _ دروس في الالسنية العامة _ ترجمة صالح الفرماوي، محمد الشاوس ومحمد عجينة _ الدار العربية للكتاب _ الجماهيرية العربية الليبية _١٩٨٥.

- ديوي، جون _ الفن خبرة _ ترجمة زكريا إبراهيم _ دار النهضة العربية _ القاهرة ١٩٦٣.

- راسمو سين، ستين أ _ الإحساس بالعمارة _ ترجمة عماد الكيالي _ المؤسسة العربية للدراسات والنشر _ بيروت _١٩٩٣.

- رشينباخ، هانز _نشأة الفلسفة العلمية _ترجمة فؤاد ذكريا _المؤسسة العربية للدراسات والنشر _بيروت _ط٢ _١٩٧٩.

- روبنسون، ديفيد _ تاريخ السينما العالمية (١٨٩٥–١٩٨٥) _ ترجمة إبراهيم قنديل _ المجلس الأعلى للثقافة _ القاهرة _ ١٩٩٩ .

- روم، ميخائيل _ أحاديث الإخراج السينمائي _ ترجمة عدنان مدنات _ دار الفارابي _ بيروت _١٩٨١.

- ريد، هربرت _ الفن والمجتمع _ ترجمة فارس متري ضاهر _ دار القلم _ بيروت _ ب ت.

- ريكور ،بول _ من النص إلى الفعل _ ترجمة محمد برادة ،حسان بورقية _ عين للدراسات و البحث الإنسانية و الاجتماعية _ القاهرة _ ٢٠٠١ .

- سارتر، جان بول _ سيرتي الذاتية (الكلمات) _ ترجمة سهيل ادريس _ دار الآداب _ ط٢ _ بيروت _١٩٨٣.

- ستيفسون، رالف وجان دوبري _ السينما فنا _ ترجمة خالد حداد _ منشورات وزارة الثقافة _ الجمهورية العربية السورية _ دمشق _١٩٩٣.

- شولز، روبرت _ السيمياء والتأويل _ ترجمة سعيد الغانمي _ المؤسسة العربية للدراسات والنشر _ بيروت _١٩٩٤.

- شولز، روبرت _ عناصر القصة _ ترجمة محمود منقذ الهاشمي _ دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر _ دمشق _١٩٨٨.

- شيللر، هربرت _ المتلاعبون بالعقل _ ترجمة عبد السلام رضوان _ عالم المعرفة، عدد ١٠٦ _ المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب _ الكويت _ ١٩٨٦.

- صدقة، جان _ رموز وطقوس (دراسات في الميثولوجيا القديمة) _ رياض الريس للكتب والنشر _ لندن _١٩٨٩.

- فرانكفورت، هنري _ فجر الحضارة في الشرق الأدنى _ ترجمة ميخائيل خوري _ منشورات دار مكتبة الحياة _ بيروت _١٩٦٥.

- فضول، عاطف _ النظرية الشعرية عند اليوت وادونيس _ ترجمة أسامة اسبر _ المجلس الأعلى للثقافة _ القاهرة _٢٠٠٠.

- فوكو، ميشيل _ حفريات المعرفة _ ترجمة سالم يفوت _ المركز الثقافي العربي _ بيروت _ ط٢ _١٩٨٧.

- فولتون، البرت _ السينما أله وفن _ ترجمة صلاح عز الدين وفؤاد كامل _ مكتبة مصر _ القاهرة _ ب ت.

- فيشر، ارنست _ ضرورة الفن _ ترجمة أسعد حليم _ الهيئة المصرية العامة للكتاب _ القاهرة _ ط٢ _١٩٨٦.

- فيلد مان، جوزيف وهاري _ ديناميـة الفيلم _ ترجمة محمد عبد الفتاح قناوي _ الهيئة المصرية العامة للكتاب _ القاهرة _١٩٩٦.

- فينـي، بـول _ أزمـة المعرفـة التاريخيـة _ ترجمـة إبـراهيم فتحـي _ دار الفكـر للدراسات والنشر والتوزيع _ القاهرة _١٩٩٣.

- كلارك، رندل _ الرمز والأسطورة في مصر القديمة _ ترجمة أحمد صليحة _ الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة _١٩٩٩.

- لوتمـان، يـوري _ تحليـل الـنص الشـعري _ ترجمـة د. محمـد فتـوح أحمـد _ دار المعارف _ القاهرة _١٩٩٥.

- لوتمـان، يـوري _ مـدخل إلـى سـينمائية الفـيلم _ ترجمـة نبيـل الـدبس _ النـادي السينمائي بدمشق _ دمشق _١٩٨٩.

- ليسا، صـوفيا _ جماليات موسيقى الأفلام _ ترجمة غازي منافيخي _ منشورات وزارة الثقافة _ الجمهورية العربية السورية _ دمشق _ ١٩٩٧.

- مـارتن، مارسـيل _ اللغـة السـينمائية _ ترجمـة سـعد مكـاوي _ الـدار المصـرية للتأليف والترجمة _ القاهرة _ ب ت.

- مـالرو، اندريـه _ الإنسـان العـابر والأدب _ ترجمـة محمـد سـيف _ دار شـرقيات للنشر والتوزيع _ القاهرة _١٩٩٨.

- مايو، بير _ الكتابة السينمائية _ ترجمة قاسم المقداد _ منشورات وزارة الثقافة _ الجمهورية العربية السورية _ دمشق _١٩٩٧.

- متـري، جـان _ السـينما التجريبيـة _ ترجمـة عبـد الله عويشـق _ منشـورات وزارة الثقافة _ الجمهورية العربية السورية _ دمشق _١٩٩٧.

- مجموعة مؤلفين مشكلات علم الجمال الحديث _ (لم يرد اسم المترجم) _ دار الثقافة الجديدة _ القاهرة _ ب ت.

- مـوران، ادغـار _ روح الزمـان _ ترجمـة د. انطـون حمصـي _ منشـورات وزارة الثقافة _ الجمهورية العربية السورية _ دمشق _١٩٩٥.

- ميكشـيللي، الـيكس _ الهويـة _ ترجمـة د. علـي وطفـت _ دار الوسـيم للخـدمات الطباعية _ دمشق _١٩٩٣.

- نوبلر، ناثان _ حوار الرؤيا _ ترجمة فخري صالح _ المؤسسة العربية للدراسات والنشر _ بيروت _١٩٩٢.

- نويل، برنار _ ماجريت _ ترجمة رواية صادق _ دار شرقيات للنشر والتوزيع _ القاهرة _٢٠٠١.

- هـاوزر، ارنولـد _ الفن والمجتمـع عبر التـاريخ _ ترجمة فؤاد زكريا _ المؤسسـة العربية للدراسات والنشر _ ج١ _ بيروت _ ط٢ _١٩٨١.

- هاوزر، ارنولد _ فلسفة تاريخ الفن _ ترجمة رمزي عبده جرجس _ الهيئة العامة للكتاب والأجهزة العلمية _ القاهرة _١٩٦٨.

- هيدجر، مارتن _ (التقنية _الحقيقة _الوجود) _ ترجمة محمد سبيلا، عبد الهادي مفتاح _ المركز الثقافي العربي _ الدار البيضاء _١٩٩٥.

- وران، بـول _ السـينما بـين الـوهم والحقيقـة _ ترجمـة علـي الشوباشـي _ الهيئـة المصرية العامة للكتاب _ القاهرة _١٩٧٢.

- وورد، ديفيد (محرر) _ الوجود والزمان والسرد _ ترجمة سعيد الغانمي _ المركز الثقافي العربي _ بيروت _١٩٩٩.

- ويليامز، رايموند _ طرائق الحداثة _ ترجمة فاروق عبد القادر _ عالم المعرفة، عدد ٢٤٦ _ المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب _ الكويت _١٩٩٩.

- ويليك، رينيـه، اوسـتن واريـن _ نظريـة الأدب _ ترجمـة محيـي الـدين صـبحي _ المؤسسة العربية للدراسات والنشر _ بيروت _ ط٢ _١٩٨١.

- يوالداشيف، ليكال _ قضايا البحث الفلسفية في الفن _ ترجمة زياد الملا _ دار دمشق للطباعة والنشر _ دمشق _١٩٨٤.

رابعا: مراجع أجنبية

- Hill, Johnand Pamela Church Bibson , (Edited), The Oxford Guide to Film Studies, Oxford University Press, New York, 1998.
- Mast, Cerald and Marshall Cohen, Leobraudy, (Edited), Film Theory and Criticism, Oxford University Press, New York, 1992.
- Monaco, James, How to read A film, Oxford, New York, 1981.

خامسا: دوريات

- بنيامين، وولتر _ العمل الفني في عصر الاستنساخ الآلي _ ترجمة سيزا قاسم _ قضايا وشهادات _ كتاب غير دوري _ مؤسسة عيبال للدراسات والنشر _ دمشق _١٩٩١.
- جاييجو، كانديدو بيريك _ الفضاء الزمن _ ترجمة محمد أبو العطا _ مجلة فصول _ عدد١٢ _ الهيئة المصرية العامة للكتاب _ القاهرة _١٩٩٣.
- جواد بشاره _ وقفه مع شاعر السينما الراحل اندريه تاركوفسكي _ مجلة نزوى _ عدد٨ _ مسقط _١٩٩٦.
- علاء عبد العزيز _ السينما وصدام الحضارات _ مجلة المنار الجديد _ عدد ٥ _ القاهرة _١٩٩٩.
- مجدي عبد الرحمن، يا من ستذهب ستعود، مجلة القاهرة، العدد ١٤٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة _ ديسمبر _ ١٩٩٤.
- ميتز، كرستيان _ لغة السينما _ ترجمة د. محمد علي الكردي _ مجلة الثقافة الأجنبية _ السنة ٦ _ عدد ١ _ دار الشئون الثقافية _ بغداد _١٩٨٦.
- يحيى عزمي _ المومياء والنحت في الزمن _ مجلة القاهرة _ عدد ١٥٩ _ الهيئة المصرية العامة للكتاب _ القاهرة _١٩٩٦.

- يحيى عزمي _ يوم أن تحصى السنين _ مجلة القاهرة _ عدد ١٤٥ _ الهيئة المصرية العامة للكتاب _ القاهرة _١٩٩٤.

فهرست